هـذا العـدد

لئن كانت السنة من عمر هذه المجلة أولها شهر مارس(آزار) فانها مع ذلك ، شأنها شأن سائر الكائنات العاقلة جميعا ، لا تستطيع ان تستقبل يناير من العام الجديد الآن تحس مع النـــاس أن عاما أدبر وعاما أقبل ، وانهـــا بين الادبار والاقبال تذكر نفســـها بضرورة أن تتجدد معالزمن ، ولذلك فهى على وعد مع قرائها بأنها خلال هذا العام المقبل ستحاول باذن الله أن ترود مجالات جديدة ،وأن تزيد من صلتها بالفكر العربى المعاصر لكى تظل فى مكانتها التى اختارتها لنفسها وهى أن تكون الرائدة فى دنياالفكر المعاصر عربيه وغربيه على السواء شارحة ناقدة باعثة على الفاعلية والابتكار والتجديد .

وفى هـــذا العـــدد نبدأ كما نبدأ عادة بتيارات الفكرالفلسفى ، اما فى صورته المباشرة واما فى صورة أدبية تصل الى هدفها بطريق غير مباشر ، ونقول ذلك لأن أول ما يطالعهالقارىء من مقالات هذا القسم مقالة صيغت فى شكل أدبى ، واستهدفت شيئا من نقد حياتنا الثقافية ، والطرق غيرالمشروعة التى يصعد بهـــا أنصاف المثقفين الى مواضع الريادة ليهبط ذوو الثقافة المكتملة الى الدرجات الوسطىوالدنيا من السلم ، فاذا ما فرغ القارىء من هذه الصورة الأدبية الفلسفية انتقل الى مقالة تبسط له موضوعا فلسفيابسطا صريحا وذلك الموضوع هو فكرة الجمال ، كيف عالجها الفيلسوف الانجليزى الحديث صمويل الكسندر معالجةتلفت النظر بما توحى به من مقارنة بين وجهة نظره ووجهة نظر المادية الجدلية من حيث المنهج ، فهو كأصحاب الماديةالجدلية يصر على أن تكون المادة وممارستها هى المدار دائما حتى وان كان موضوع البحث هو الجمال ، ففى رأيه أنخلق الجمال يستحيل نسبته الى الانسان وحده ، وهو فى عزلة عن المـــادة التى يشكلها ، بل لابد من النظر الىالطرفين معا العقل الذى يشكل والمادة التى تصاغ وما بينهما من علاقة ، وانك لترى هذا الفيلسوفا فى بحثه عن الجمال يحاول الا يطير فى أسماء التجريد الا وهو مرتكز على أرض صلبة من التجربة بما أنتجه رجال الفن فعلا على مدىعصور التاريخ وبعد هذا ينتقل القارىء فى هذه التيارات الفكرية الى مقالة عن الثورة والتغيير فأين يلتقيان وأينيفترقان ؟ متى يكون التغيير ثورة ومتى لا يكون ؟ ثم ما العلاقة بين الثورة والانقـــلاب ؟ اذ يلاحظ أن الثورةوالانقلاب قد يتشابهان فى مظهر التغيير ولكنهما يختلفان فى الجوهر ، فالانقلاب يهبط من أعلى الى أسفل ، وأما الثورةفتصعد من أسفل الى أعلى بمعنى أن الانقلاب يفرضه فرد أو أفراد على جماعة الشعب ، فى حين أن الثورة تنبثقمن الشعب ثم تختار من بين أفراده من يقودها ، وهكذا يظل القارىء فى هذا المقال متنقلا من تحديد الى تحديد ومنتفرقة الى تفرقة فلا ينتهى من القـــراءة الا وقد ازداد وضوحا عن طبيعة الثورة وطبيعة التغيير .

وهنا ينتقل القارىء الى قسم آخر عن فلسفة الحضارةبصفة خاصة ، فيجد مقالين أولهما يعرض رأى مارو فى وجوب ان يكون التاريخ علما كأى علم آخر ، اذ أن التاريخفى رأيه لا يسير خبط عشواء خاضعا للمصادفات البحتة انما هو آخر الأمر مسار تحدده قوانين معلومة يدخل فيهاطبيعة الانسان وهو فى مجتمعه ، وعلى فيلسوف التاريخ ان يستخرج لنا هذه القوانين ، نعم ان هنالك من المؤرخينمن يعرضون لنا مراحل التاريخ وكأنما مراحل تتعاقب تعاقبا اعتباطيا كان يمكن أن يتغير بتعاقب آخر ، على حين أن الأمرخاضع لمنهج علمى ثابت . وأما المقـــال الثانى فى فلسفة الحضارة فهو تحليل للرأى العـــام الأمريكى وموقفه منالصهيونية ، ومن هذا المقال نعلم أوضح مما كنا نعلم كيف استطاع اليهود ان يخلقوا فى أمريكا دولة داخل الدولة ،وأن يمسكوا بمراكز التوجيه والقيادة ، وأن يصوغوا الرأى

العام الأمريكى بكل وسائل الاعلام التى يملكونها بأموالهم بحيث نستطيع أن نقول ان الحكومة الحاكمة فى أمريكا وفى كل مجال من الحياة الأمريكية هى فى أيد صهيونية سواء ظهر ذلك على سطح الحوادث أم اختفى وراء ستار .

ويبدأ القسم الثالث من العدد وهو الخاص بنقد الأدب والفن ، وفيه ثلاث مقالات أولاها عن أولدس هكسلى من حيث هو اديب قصاص بطريقته الخاصة التى يغلب عليها التحليل المعملى للنفس البشرية ، ومدار الحديث فى هذه المقالة هى قصته التى عنوانها « العبقرى والمعبودة » وهو فى هذه القصة يرمز بالعبقرى للعالم الذى بلغ من علمه أوجا عالميا ، ويقصد بالمعبودة زوجة ذلك العالم ، ثم يأخذ الأديب فى تحليل هاتين الشخصيتين وكل من أحاط بهما ليؤدى بنا الى نتيجـــة أن ظواهر الناس تخفى فى أعماق نفوسهم مالا يكاد يصـــدقه أحد حتى يجيء الأديب الناقد فيطلع الناس عليه ، وأما المقالة الثانية فهى عن الفنان الاسكندرى سيف وانلى بمناسبة معرضه الفنى الجديد ، فينبؤنا كاتب المقال كيف أن هذا الفنان الموهوب اذ يمس الطبيعة الخارجية فى فنه فانما هو يستوحيها ليترك لنفسه بعد ذلك حرية الصياغة حتى لتراه يصوغ لوحاته صياغة تنطق بوجهة نظر محددة للكون وللحياة ، ولذلك تراه يعنى بالشكل عنـــاية لا تستثنى من عناصر الصورة عنصرا الا وأدرجتها فى ثناياها . وأما المقـــالة الثالثة فى هذا القسم فهو عن علم من أعلام السينما هو ستياجيت راى الذى استطاع أن يجعل للفن السينمائى فى الهند المكانة الثانية بين دول العالم ، وفى هذا المقال عروض موجزة عن الجزءين الأول والثانى من ثلاثيته المشهورة ، وقد راعى الكاتب أن يبرز أمام أبصارنا الملامح المميزة للاخراج السينمائى الهندى وهو على أعلى مستواه .

وبعدئذ نخلص الى تيار الفكر العربى ، لنتحدث فيه هذه المرة عن أديب مهجرى هو نظير زيتون الذى تعددت أوجه نشاطه الأدبى تعددا جعله كأنما هو مجموعة أناسى فى انسان ، ولقد كانت له فى قضايانا القومية بصفة عامة وفى قضية فلسطين بصفة خاصة مواقف مشهودة خطابة وكتابة حتى لقد ظفر بتقدير المثقفين من جهة وبتقدير رسمى من حكومتى سوريا ولبنان من جهة أخرى .

نعود بعد ذلك الى الصفحة التى كنا قد خصصناها لنقول فيها رأيا فى كتاب من أهم الكتب التى صدرت ، لنطالع فى هذا الشهر رأيا فى كتاب « نحو رواية جديدة » لرائد هذا الاتجاه فى الأدب الحديث وهو الان روب جرييه ، وعند صاحب هذا الرأى أن الكتاب لا يضع نظرية فى النقد ولا يشكل وجهة نظر وانما هو فى أسعد الحالات ملاحظات نقدية على أعماله وبعض أعمال الآخرين .

وأخيرا يجيء اللقاء الشهرى الذى نحدثك فيه عن الأديب العالمى ميجويل أنجل استورياس الذى حصل على جائزة نوبل للآداب عن هذا العام ، ثم عن المخرج السينمائى الفرنسى فرانسوا تريفو صاحب فيلم « ٤٥١ فهرنهيت » ، ثم عن الأديب الجزائرى الشـــهير مولود معمرى ، ثم عن « رائحة الدم » وهى مجموعة قصص الأديب المعروف مصطفى محمود ، وأخيرا عن الشاعرين المحدثين عبد القادر حميدة وأحمد سويلم فى ديوان الأول « أحلام الزورق الغريق » وفى ديوان « الطريق والقلب الحائر » للشاعر الآخر .

رئيس التحرير

تيارات فلسفية

قرصنة فى بحر الثقافة







لم أكد اصدق سمعى ، حين أخذ صديقى عالم الآثار المصرية يقرأ لى نصا قديما من لفائفه البردية ، كتبه كاتبه فيما يقرب من القرن الحادى عشر قبل الميلاد ، ليصف به **حياة الثقافة والمثقفين فى عصره ، وصفا لو أزلت منه** أسماء الأعلام ومعالم الأحداث ، لتضع مكانها أسماء المعاصرين وأحداثهم ، لظننته قد كتب عن عصرنا الراهن هذا بعلمائه وادبائه ؛ نعم ، لم أكد أصدق سمعى ـ لأننى وقد كنت أعلم أن خصائص الشعوب تخترق حجاب الزمن ، فتصل حاضر الشعب بماضيه ـ لم أكن أعلم ، مع ذلك ، أن هذه الخصائص العنيدة المكافحة فى سبيل بقائها تمتد رقعتها وتتسع لتشمل صفات كنت أحسبها من التوافه التى تظهر وتختفى مرهونة بظروفها ؛ فليس عجيبا أن يجىء الأحفاد أشباها لأجدادهم فى احتفالات الميلاد وفى شعائر الموت ، لأن هذه أمور موصولة بشرايين الحياة نفسها ؛

دكتور زكى نجيب محمود

أما أن يتشابه أولئك بهؤلاء فى الطرق التى يتخاطف بها العلماء والأدباء ثمرات جهودهم ، **بحيث يكون الحاصدون أناسا غير الزارعين ،** فذلك حقا هو موضع العجب ؛ لأنه من التوافه التى لم يكن ليجدر بالزمن الوقور الجليل ، أن يحفظها ويصونها لتنتقل على ظهور الأجيال من الجد الى الحفيد .

وكاتب البردية التى أخذ صديقى عالم الآثار يفك لى رموزها ، هو كاهن من معبد آمون فى مدينة طيبة ، والظاهر أنه كان ذا مكانة مرموقة بين كهنة المعبد ، لأنه يتحدث حديث الواثق بنفسه ، تسرى فى كلماته رنة العظماء حين يتحدثون الى من يصغرونهم منزلة وقدرا ؛ أسمه - فيما اذكر - **حريحور** او ما يجرى مجرى هذا الاسم فى الوزن والنغمة ؛ وقد بدأ رسالته هذه بذكر المكان الذى خطها فيه ، فاذا هو قد كتبها فى مركب أقلع به من طيبة الى مصر السفلى ، اذ هو فى طريقه الى البحر الكبير ، قاصدا الى **بيبلوس** على الشاطىء اللبنانى ، فى مهمة لم يفصح عنها .

أخذ الكاتب يدون تفصيلات من حياته اليومية : ماذا كان يأكل وأين ترسو به السفينة ، وكيف يعترك النوتية آنا ويسمرون فى صفاء آنا ؛ ثم انتقل الى تسجيل ما أراد تسجيله ليروى لنا عن معركة كلامية دارت بينه وبين كاتب قليل الشأن ، كان لا يزال من السلم الكهنوتى فى أدنى درجاته ، ومع ذلك اجترأ هذا الصغير على مجادلة **حريحور** الذى كان يعلوه فى مراتب الكهنة بدرجات كثيرة .

ففى أمسية مقمرة من أماسى طيبة الجميلة فى شهر يقع فى مستهل الصيف ، كان حريحور - وهو كاتب البردية يروى فيها عن نفسه - جالسا فى بهو مكشوف من أبهاء المعبد ، واذا بشبح انسانى يقترب منه فى سكون خاشع ، حتى

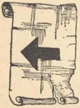
اذا ما واجهه استأذن فى الجلوس لأن عنده أمرا يريد أن ينفضه عن نفسه ليستريح ؛ وما هــو الا أن أشار له الكاهن الشيخ ليأذن بجلوسه ، وينحنى تجاهه انحناءة خفيفة ليسمع ، فطفق الكاهن الشاب ــ ولم يذكر لنا اسمه من أول البردية الى آخرها ، مكتفيا بالاشــارة اليه اشارات لا تخلو من معانى التصغير والتحقير ــ طفق الكاهن الشاب ، فى لعثمة أول الأمر وفى طلاقة بعد ذلك ، طفق يشكو من أن حريحور قد نسب **الى نفسه قصيدة من الشعر** ، وتلاها على ملأ من الناس وكأنها من صنعه ، فلم يشأ الشاب ــ وهو ناظم القصيدة الأصيل ــ لم يشأ أن يعترضه أمام الناس ، وها هو ذا قد جاء اليه ليطلب منه أن يصحح للناس هذا الخطأ ، وهو خطأ لابد أن يكون قد وقع سهوا من الكاهن العظيم .

ويروى لنا حريحور كيف صعق لهذه الجرأة النــادرة من صغير معمــور يواجه بها عظيما مشهورا ؛ وحاول أن يفهمه بأن الملكية فى ثمار الفكر هى للجماعة لا للفرد ، على أن **يظفر بفوائدها أطول الناس ذراعا وأجهرهم صــوتا وأرفعهم منبرا** ؛ فأقل شىء فى مجال الفكر هو أن تخلق الفكرة وتبدعها ، أما الأهمية كلها فانما تكون لمن استطاع أن ينشرها ويذيعها ؛ هب أنك يا بنى قد تركت لقصيدتك ، لا تجد اللسان البليغ الذى ينشدها للناس ، فما قيمتك عندئذ وما قيمة قصيدتك هذه ؟ وهنا أراد الكاهن الشاب أن يقول شيئا ، لكن الكاهن العظيم قد ضاق به صدرا فنهره وطرده من المعبد .

ولقد بدأ حريحور فى برديته بذكر هــذه الحــادثة ، لا لأن لها عنده خطرا فى ذاتها ، بل ليستهل بها حديثا يريد أن يثبته ، لعــله يرسى به للأجيال القادمة أصولا ومبادىء تكون هى العماد كلما أشكل عليهم أمر فى أخلاقية العلم والأدب .

ففى شريعتنا ــ **هكذا كتب حريحــور** ــ لا تقتصر البلاغة على الكلام المنطوق ، بل هى صفة تصف الصمت قبل أن تصف الكلام ؛ فالصمت عندنا أبلغ وأفصح ؛ لكن الصــامت البليغ ليس هو كل صامت ، والا لجاز أن نصف بالبلاغة جلاميد الصخر وصم الجبال ، وانما تكون البلاغة للصمت عنــد وجهاء القــوم وعظمائهم دون السفلة منهم والسوقة والرعاع ؛ فاظفر لنفسك أولا بمقعد كبير وثير ، تحيط به الحاشية الخادمة المطيعة ، قبل أن يحل لك أن تسلك فى زمرة **أصحاب الصمت البليغ** ؛ وينتج عن هذا المبدأ الأول مبدأ ثان ، وهو أن الأديب لا يشترط فيه أن يقول أدبا أو أن يكتب أدبا ، لأن شريعتنا تعطى الصــدارة فى دنيا الأدب لمن كسب لنفسه البلاغة الصامتة ؛ فلا يسأل أديب عن أدبه الا اذا كان أديبا ناشئا صغيرا ، أما ذو الجاه العظيم فهو أديب بسحنته وملامحه وطريقة قيامه وقعوده ؛ وهاكم تاريخنا الأدبى كله شاهد على صدق ما أزعم ، فكلما علا الأديب وصعد ، قل انتاجه حتى اذا ما بلغ قمة المجد كان انتاجه صفرا ؛ وسر فى هــذا المنطق الى نهايته ، تجد أن العلو والصــعود ــ كعروش الأباطرة والملوك ــ قد تجىء أصحابها بالوراثة لا ببذل الجهود ، فحين يكون الأديب ــ فى ملتنا ــ أديبا أصــيلا عريقا ، نعفيه من قــول الأدب وكتابته ، فلغيره من الصغار العاملين أن يكتب وأن يقول ، وله هو الريادة والقيادة ، فأنى له بطول الزمن الذى يسع أن ينتج الأدب وأن يرود ويقود فى آن معا ؟ انه اما هذه واما تلك ، ولا جمع بين الضدين فى أمثال هذه الأمور .





ان هذا الكاهن الصـــــفير حين اجترأ على ببذاءته فى سكون المعبد وجلاله ، قد فاته ما قد خطته الأقدار للناس من حظوظ ، فالمرضى عنهم أن يعيشوا فى رفعة ونعيم ، وأما المغضوب عليهم فلزام أن يعملوا كادحين ؛ وهذا مبدأ حكيم مهما اختلف مجال التطبيق ، **فاذا كان فلاح الأرض يزرعها وصاحب السيادة يأكل الزرع ، فكذلك على صفار الناس فى دنيا الفكر والأدب أن يكتبوا وينظموا ، ليكون الحصاد من نصيب الكبار** ، تلك هى عدالة السماء التى لا تنحرف عن الجـــادة ولا تجور .

وهنا ينتقل حريحور ليضرب المثل بالتجارة والقرصنة ، قائلا فى يقين من لا تخالجه خلجة شك واحدة ، ان التجار هم الذين يجوبون البحار بتجارتهم التى اشتروها بالمال ، وارادوا من ورائها الربح بالكد والكدح والعرق ، لكن فوق هـــذه الطبقة طبقة اعلى وأرفع ــ اذا قيسنا الأوضاع بمقاييس السماء العادلة ــ واعنى فئة القراصنة ، الذين لا يطلب منهم الا شىء من مهارة وبراعة ، فيعلمون كيف يباغتـــون وأن ؟ **لتكون ثروات** التجار من نصيبهم هم حقا مشروعا حـــلالا ؛ ويتعجب حريحور ممن يأنفون من تطبيق أصول القرصنة ومبادئها على دنيـــا الفكر والثقافة ؛ فماذا يمنع أن تفكر أنت وأسعد أنا ؟ ماذا يمنع ان تشقى أنت وأنعم أنا ؟ **ماذا يمنع أن تهيىء أنت** الطعام لآكل أنا ؟ تلك هى سنة الله فى خلقه ، لا فرق عندها بين زراعة وتجارة وثقـــافة ؛ **أليست الأرض مليئة بمن يعملون ولا يأكلون ، والى جوارهم من يأكلون ولا يعملون** ؟ اذن فهذه قســـمة واجبة معقولة ، كائنا من كان العاملون والآكلون .

ألا انها لبدعة وضلالة من هؤلاء الصفار أن يستنوا للأشياء طبائع غير ما اراد لها الله من طبائع ؛ هى بدعة وضلالة ينبغى وأدها فى مهدها قبل أن يستفحل أمرها ، وتلك هى أن يظن الكاتب أو العالم أو الفنان أن ثمرة جهده عائدة عليه بجاه وسلطان ! من هو الفنان الذى نحت فى الجبل هيكلا وشاد فوق الأرض معبدا ؟ من هو النحات الذى نحت التماثيل وأقام المسلات ؟ من هو الكاتب الذى أنشأ كتاب الموتى ؟ من هو العالم الذى حسب الحساب بأرقامه عندما شيد الهرم ؟ هل سمع بأسمائهم أحد ؟ لكن الأســماء المسموعة هى أسماء الملوك والأمراء الذين من أجلهم أقيمت الهياكل والمعـــابد ، ونصبت المسلات ، ونحتت التماثيل ؛ ومن أجلهم أنشئت التراتيم لتنشد لأرواحهم وهى فى الطريق الى دار الخلود ؛ فمن ذا الذى خدع ذلك الكاهن الشاعر ، فأوهمه بأنه ما دام هو الذى نظم الشعر فمن حقه أن ينعم هو بالثمرة والعائد ؟ ان قسمته فى اللوح المحفوظ هى أن ينظم الشعر ، وقسمتنا نحن القادة الرواد هى أن نوجهه كيف شئنا ، وأن نضعه أين شـــئنا ، وأن تكون القطـــوف نصيبنا ؛ لقد خرجت الفراشة الجميلة المزهوة بألوانها وزخارفها من دودة حقيرة ، فهل يحق لهذه الدودة أن تقاسم الفراشة زينتها وزخرفها ؟

ان هؤلاء العاملين الصفار عليهم تحميـــل السفن بأثقالها ، ولنا نحن الكبار حق القرصنة لنأخذ الأحمـــال معبأة مجهزة ؛ **وبالقرصـــنة ــ لا بالتجارة ــ** بنيت دول وأقيمت عروش ؛ نحن الغزاة الفاتحون وهم الأسلاب ؛ فهل سمعتم بغزاة يقاولون ويفاوضون ويقاسمون بالقسطاس؟ ألا ترون الغزاة ينقضون على الفرائس انقضاضا ، فتكون لهم الغنيمة ، **وللفرائس الذل والهزيمة** ؟



ان ثمرات التين الناضجة تكون لها الحلاوة كلها ، صنعت لها ولم تصنعها لنفسها ؛ صنعتها لها الجذور والجذوع والأوراق والفروع ، فهل نقول فى نهاية الأمر انها حلاوة التين ، أو ترانا ننسب الحلاوة الى صانعيها ؟ الا فليعلم هؤلاء الصغار أن الكتاب يكتبون والملوك يوقعون ، وتلك هى الحياة كما أراد لها الله أن تكون على الكوكب الأرضى ، **فعلى الناقمين الثائرين أن يرحلوا — اذا استطاعوا — الى كوكب غير هذا الكوكب ، ليلتمسوا لأنفسهم أوضاعا جديدة ترتب على أساس الجهد المبذول ، لا على أساس الأبهة ذات الطنين .**

لقد أكثرت من كلمة ((**الصغار**)) واخشى أن ينصرف اللفظ الى صغار العمر ، بحيث يظن أن القسمة فى شريعتنا هى قسمة بين صغار الأعمار وكبارها ؛ فقد أردت بالصغار صغار الوزن والحيز ، اذ قد تكون صغير السن لكنك ذو حيز ضخم ووزن ثقيل ، كما قد تكون كبير السن لكنك خفيف تافه ضئيل .

فلما بلغ صديقى عالم الآثار من برديته هذا المدى ، وجدها مهراة مخرقة مطموسة المعالم بفعل الزمن ؛ فأخذ يلفها بسبابتيه فى رفق ، الى أن ظهر منها جزء آخر تسهل قراءته ، فاستأنف القراءة ، فاذا الكاتب قد دخل فى روايات يرويها عن أشخاص عرفهم أو سمع عنهم ، ليؤيد بأخبارهم صدق مبادئه ؛ فكم من عامل مرهق ذهبت جهوده عرقا على جبينه ، وتيجانا على جباه الآخرين ، وكم من رجل جاءه المجد منحة سماوية لم يبذل فى سبيله ساعة من عمل .

اخذ حريحور فى برديته يروى عن مجلس الكهنوت فى مدينته طيبة ، ويستعرض تواريخ اعضائه ، ليطمئن الى سلامة حكمه وسداد حكمته ؛ فهذا عضو من ابرز اعضائه منزلة وأعلاهم مكانة ، ماذا عنده الا مقدرته الفائقة فى اختيار اماكن الجلوس كلما اقيم للناس حفل فى هيكل او معبد ؟ انه يجيء الى المكان مبكرا ، ويقف عند الباب لحظة ، يتلفت فيها يمنة ويسرة والى امام ، وبحدسه الصادق يعرف اين مكان الكاهن الأعظم ليختار هو اقرب المقاعد الى حضرته ونظرته ، بحيث يصبح على يقين من أن نظرة واحدة من نظرات الكاهن الأعظم لن تضيع عليه سدى ، وان الكاهن الأعظم ليعجبه من رعيته مثل هذه البصيرة النافذة والاختيار المتروى ، فهل يسعه عند تعيين الحاشية الا أن يجعل صاحبنا هذا فى مقدمة التابعين ، **فما أن يجلس على كرسى الحاشية حتى تخلع عليه أردية العلم والفقه ، علم الدنيا وفقه الدين** ؛ وان حريحور ليروى عن صاحبه هذا ليبين للناس صدق الحكمة القائلة ان المرء حيث يضع نفسه ؛ فضع نفسك على مقاعد الرئاسة تكن رئيسا ، وعلى مقاعد العلماء تكن عليما ، وعلى مقاعد الأدباء تكن أديبا ؛ فهل شهدتم حقيقة أوضح من هذه الحقيقة وأجلى ؟

ولست ادرى لماذا لم يذكر لنا حريحور اسم صاحبه ذاك ، أو لعله قد ذكره فى الجزء الذى أصابه الزمن بالطمس والمحو ؛ واقول ذلك لأنه انتقل فى حديثه الى الرواية عن عضو آخر فى مجلس الكهنوت ، قال ان اسمه **اميناتون** سلك طريقه الى المجلس عن طريق المريدين والأتباع ؛ فالطريقة هنا هى عكس الطريقة الأولى ؛ كانت الطريقة الأولى هى أن تختار لنفسك أن تكون تابعا ، وكل ما فى الأمر أن تحسن اختيار الرائد المتبوع ؛ **أما هذه الطريقة الثانية فهى أن تختار لنفسك أن تكون رائدا متبوعا ، ثم تعرف كيف تجمع حولك الأتباع** ؛ لأنه اذا كثر الأتباع وازدحموا وملأوا الهواء بضجيجهم ، كانت الحصيلة المؤكدة المحتومة ، هى أن يقول الكاهن الأعظم لنفسه : ان لهذا الرجل لقدرا عظيما فى دنيا الفكر والأدب والعلم والفن ، فهاتوه فى مجلسنا عضوا ليشرف المجلس بوجوده .

وينتقل الراوية الى عضو ثالث ، يقول ان اسمه **حبحوت** ، قد سلك الى المجلس طريقا ثالثا ، فلا هو اتبع احدا ولا استتبع أحدا ، انما طريقته اشبه ما تكون بعالم السيمياء الذى يحيل النحاس ذهبا ، فلا تدرى كيف يغرى صغار الكتاب بأن يقدموا اليه أعمالهم ليهديهم فى أمرها سبيل الصواب ، فتقع عيناه الماهرتان المدربتان على ما يصلح من هذه الأعمال للصهر فى معمله ، فتراه يخفيها عن أصحابها فى جب معتم ، ويماطل **أصحابها ويماطل ، ثم يفعل النسيان فعله ، فاذا** هو يخرجها من محابسها لينشرها فى الناس ملكا له حلالا ؛ ولست أرى فى ذلك شيئا من الظلم على احد ، لأن العبرة بمن استطاع أن يطالع



الناس فى نور الشمس ، لا بمن اخفى عمله فى ستر الظلام .

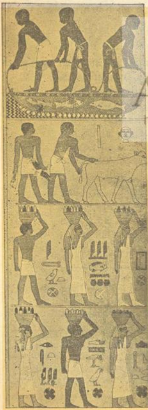
وعلى ذكر الظلام وستره ، نقول ان القراصنة لم يكونوا دائما ممن يباغتون السفن فى وضح النهار ، بل منهم — ولعل هؤلاء أعتاهم — من يفضلون التسلل الى مدن الشواطىء فى عتمة الليل ، ينهبون ويأسرون ، ويخرجون بالغنائم والسبايا ، وما يزال الليل « **منشور الذوائب** » ؛ وعندنا فى مدينة طيبة ، ومن اعضاء مجلس الكهنوت انفسهم ، قراصنة الليل وقراصنة النهار ، كل فى مجال تخصصه يجول ويصول .

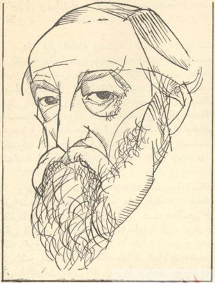
ويمضى حريحور فى برديته مصورا لنماذج القراصنة فى بحر الثقافة على عهده ، فيلفت انظارنا الى قرصان يأبى عليه ضميره الحى أن يبقى السلعة المنهوبة على شكلها ، لأنه يرى فى ذلك خروجا على مبادىء الأخلاق ، فتراه يعمد الى تشويهها لتختفى ملامحها ، كلها او بعضها ، لعل ذلك ان يكون له شفيعا واعسر مشكلة تصادف هذه الطائفة المهذبة من القراصنة ، أن السلعة المنهوبة المراد تغييرها ، كثيرا ما تكون مفرطة فى حيويتها ، حتى لتراها كلما مسها ازميل التشويه ، اختلجت فى يد القرصان العامل فيها بازميله ، وطفقت تنتفض هنا وتتلوى هناك ، حتى يتركها قرصانها وعلى جسدها ملامحها الأولى ، يعرفها بها أصدقاؤها القدامى اذا ما صادفتهم فى بعض الطريق .

على ان أبرع القراصنة جميعا فى دنيا الفكر والأدب ، جماعة شأنها عجب من عجب ، لأن الواحد منها لا يجاهد ولا يسعى ، ان له طريقة عجيبة فى اصطناع السحنة التى تشع هيبة ووقارا ؛ انه لا يمالىء احدا ولا يدع احدا يمالئه ؛ انه لا ينهب شيئا من بر أو من بحر ؛ أنه فى جلسته الوقورة الهادئة ، أو فى مشيته البطيئة الثابتة ، أو فى نبرات حديثه الواضحة المتأنية ، يجذب الأضواء ويعكسها رائعة وضاحة ؛ **كما يتلقى القمر ضوء الشمس فيعكسه** ، فيروع الناس بجماله ؛ هل يجوز لأحد أن ينكر على القمر روعة ضيائه لكون هذا الضياء منعكسا على سطحه الظاهر ، وليس منبثقا من فطرته وطويته ؟ كذلك قل فى هذا النوع الجليل من قراصنة الفكر والأدب ؛ لا يجرؤ مجترىء أن يسأل عنهم ماذا قدمت للناس رءوسهم وبأى شىء جرت اقلامهم ؛ واذا سأل سائل مثل هذا السؤال عن احدهم ، كان هو الحقيق عند القوم باللعنة ؛ وان هذه الطائفة من القراصنة غالبا ما تكون لهم الريادة والقيادة ، مؤهلهم الوقار الجاد ، وشهادتهم الرصانة الرزينة ؛ ولا عجب — اذن — ان يكون معظم اعضاء المجلس الكهنوتى فى طيبة من هذا الصنف النفيس .

ومرة اخرى بلغ صديقى عالم الآثار من برديته موضعا نال منه الزمن بالبلى ، فهتكت فيه الأسطر ومحيت الكلمات ؛ فنظر الى صديقى ونظرت اليه ، وتوقع كل منا أن يسمع من زميله شيئا ، ودام هذا الصمت المتعجب لحظة ، لفظت انا بعدها زفرة المبهوت لما سمع ، فسألنى صديقى : ماذا ترى ؟ فقلت : ما أراك الا رامزا اوضح الرمز بماض غابر الى حاضر مشهود .

زكى نجيب محمود





صمويل الكسندر و فلسفة الجمال

● الطريقة التى اتبعها الكسندر فى تناول مشكلات الفن والجمال هى الطريقة التى سار عليها فى تناول سائر المشكلات الفلسفية ، وهى الطريقة التجريبية التى تنتقل من مشاهدة الحقائق الواقعة الى التعليمات العريضة ، وتعود منها الى الجزئيات التى تثبتها .

● تختلف واقعية الكسندر عن المادية الجدلية ، ولكنه يتفق مع أتباع المادية الجدلية فى مسألتين جوهريتين ، المسألة الأولى أن العقل يشترك مع المادة فى خلق الجمال ، والمسألة الثانية التى يتفق فيها الكسندر مع المادية الماركسية هى الاتجاه العلمى .

● ليس العمل الفنى فى رأى الكسندر حدسا يلمع فى عقل الفنان فحسب ، وانما هو حدس يتجلى كذلك فى المادة التى يستعملها من كلمات أو ألوان أو أحجار .

على أدهم

ناحيتان من نواحى الفلسفة لم يظفرا من عناية الفلاسفة البريطانيين بمثل ما ظفرا به من عناية أكثر الفلاسفة الألمان ، وهاتان الناحيتان هما **فلسفة الجمال وفلسفة التاريخ** ، وربما كان للنزعة المثالية التى غلبت على التفكير الأدبى منذ العهد الرومانتيكى والنزعة التجريبية الغالبة على الفلسفة البريطانية أثر فى ذلك .

ومهما يكن من الأمر فان من الفلاسفة البريطانيين القلائل الذين عنوا بمشكلات الفن وفلسفة الجمال الفيلسوف **صمويل الكسندر** الذى اشتهر أمره ، وعلت مكانته ، فى الثلث الأول من القرن العشرين .

وقد ولد فى مدينة سدنى باستراليا سنة ١٨٥٥ ، وتخرج من جامعة ملبورن ، ثم من جامعة اكسفورد حيث اشتهر بالذكاء والألمعية ، وأحرز الكثير من الجوائز التقديرية ، ودرس بجامعة اكسفورد اللغات القديمة والرياضة والفلسفة ، ثم كان استاذا للفلسفة فى جامعة مانشستر حتى أحيل الى المعاش فى سنة ١٩٢٤ ، والقى فى خلال ذلك الكثير من المحاضرات ، وألف مجموعة من الكتب القيمة ، أكثرها دلالة على اتجاهاته الفلسفية وتعبيرا عن وجهة نظره كتابه المشهور « **المكان والزمان والالوهية** » ، وتوفى فى ١٣ من سبتمبر سنة ١٩٣٨ ، وقد نعاه الأستاذ مويرهد لقراء مجلة « **الفلسفة** » وقال فى مستهل مقاله عنه لقد فقدنا بموته المفكر الذى **كان منذ وفاة برادلى سنة ١٩٢٤ كبير ممثلى الفلسفة البريطانية** ، وقد سر المدارس الفلسفية على ما بينها من وجوه الخلاف أن تشرفه باعتباره زعيمها ، وقد كان وثيق الصلة **ببرادلى** ، **ولكنه ذهب فى فلسفته مذهبا يناقض مذهب استاذه برادلى فى ابتدائه ومنهجه ونتائجه الظاهرة** » .

بين الفلسفة والفن

وقد كان صمويل الكسندر من بناة المذاهب الفلسفية ، وهو كسائر أصحاب الأبنية الفلسفية يوجه أكبر عنايته الى مبحث الوجود أو الأنطولوجيا ، ولكنه فى المرحلة الأخيرة من مراحل حياته الفكرية شغل بفلسفة الجمال ، **ونشر طائفة من البحوث حول مشكلات الفن والجمال** ، اذكر منها بحثه عن العلاقة بين الفلسفة والفن ، وبحثه الضافى عن **الصلة بين العلم والفن** ، وبحثه الخاص بالشعر والنثر فى الفنون ، ومقاله عن **الحق والخير والجمال** ، وقد جمع هذه البحوث التى نشرت فى بعض المجلات الفلسفية والمحاضرات التى القاها فى موضوع الفن وفلسفته فى كتابه عن « **الجمال وأشكال أخرى للقيمة** » .

وصمويل الكسندر ولو انه لم يفرغ لفلسفة الفن الا فى المرحلة الأخيرة من حياته كما ذكرت الا أنه كان طوال حياته ذواقة للفن ، مولعا بالشعر ، كثير التردد على معارض الفن ومتاحفه ، وقد روى عنه **مويرهد** انه كان من عادته أن يلقى على مسامع أصدقائه مختارات من **أشعار شيلى** ، وكان واسع الاطلاع فى الأدب بوجه عام كثير القراءة للروايات والمسرحيات ، وكان يرصع كتاباته بشواهد تنم على حسن تذوقه ، وكثرة احاطته بالطرق الأدبية ، وهو شىء نادر فى التأليف الفلسفى ، وتبدو هذه النزعة الفنية فى أسلوبه المحكم وعباراته المشرقة ، ويعلل اللورد **لستويل** هذه النزعة الأدبية عند الكسندر بأنه كان يرى الاتصال بالشخصيات الخيالية التى تبدو فى الروايات المسرحية أو الصور التى يصورها الرسام أو التماثيل التى ينحتها المثال أيسر من الاتصال بالأشخاص الأحياء ، وذلك بسبب **آفة الصمم التى ابتلى بها الرجل** ، ويميل الانسان الى أن يعتقد ان الكثير من المتعة التى افتقدها فى الاتصال بالأصدقاء وتبادل الحديث مع الأعزاء والأوداء قد وجدها فى عالم الخيال الفنى الرحيب الجناب المتعدد الالوان ، وان كان هذا الصمم قد حال بينه وبين الاستمتاع بالفن الذى عده **شوبنهاور** وغيره من الفلاسفة سيد الفنون ، وهو فن الموسيقى .

ولم يكن الكسندر مولعا بنوع خاص من أنواع الفنون ، أو متعصبا لمدرسة معينة من مدارس الفن القديم او الحديث ، او مؤثرا لأسلوب من الأساليب المعروفة ، وانما كان تقديره الجمال واسع النطاق ، دائم التجدد ، لا يعتريه زهد أو ملال ، وقد لوحظ أن تعليقاته على فن الموسيقى قليلة ، وليس فيها أصالة احكامه على ما كان يستطيع أن يراه بعينيه أو يقرؤه من الفنون وذلك من جراء آفة الصمم .

الواقعية والمادية الجدلية

والطريقة التى اتبعها الكسندر فى تناول مشكلات الفن والجمال هى الطريقة التى سار عليها فى تناول سائر المشكلات الفلسفية ، وهى **الطريقة التجريبية** التى تنتقل من مشاهدة الحقائق الواقعة الى التعميمات العريضة ، وتعود منها الى الجزئيات التى تدعمها وتثبتها .

وتختلف واقعية الكسندر عن المادية الجدلية ، ولكنه **يتفق مع أتباع المادية الجدلية فى مسألتين جوهريتين** ، والكثيرون ممن يكتبون فى فلسفة الفن يذهبون الى ان الجمال الفنى من خلق الخيال ، وهو ادعاء يرفضه الكسندر وينكره الماركسيون ، وعند الكسندر ان **العقل يشترك مع المادة فى خلق الجمال** ، والمسألة الثانية التى يتفق فيها الكسندر مع المادية الماركسية هى **الاتجاه العملى** ، فالكسندر وماركس ينظران الى المعرفة بوصفها جزءا من العمل فنحن نعرف خلال العمل وبطريق العمل ، وهنا تنتهى المشابهة بين المذهبين .

والعمل الذى يشير اليه الكسندر ليس هو النشاط الاجتماعى أو النشاط الاقتصادى ، لأنه لا يرى لهذين الضربين من ضروب النشاط تأثيرا حاسما فى الخيال الخالق ، وانما النشاط الذى يشير اليه هنا هو **محاولة القوة الخالقة التعبير عن نفسها فى المادة ، سواء أكانت هذه المادة ألفاظا وكلمات أو أصباغا وألوانا أو رخاما أو صلصالا ،** وميزة هذا المذهب فى تناول الفن والأدب هى أنه يعد المادة التى يستعملها الفنان ذات تأثير فى خلقه الفنى ، وحقيقة ان الفن تعبير ، ولكن ليس من الصواب أن يقال ان العمل الفنى يصنع اولا فى عقل الفنان ثم يبرزه بعد ذلك للعيان بطريقة تكنولوجية أكثر منها فنية ، والوسط الذى يعمل فيه الفنان ليعبر عن قوته الخالقة يدخل فى عملية الخلق ويؤثر فيها ، **فليس العمل الفنى فى رأى الكسندر حدسا يلمع فى عقل الفنان فحسب ، وانما هو حدس يتجلى كذلك فى المادة التى يستعملها من كلمات أو ألوان أو أحجار ،** وبطبيعة الحال لابد ان تكون هناك فى الطليعة نوبة الانفعال والاستثارة التى تستولى على الفنان ، ولكن ما يقرره الكسندر هو **ان المادة ليست وسطا منفعلا سلبيا** ، وانما هى كذلك لها دورها وتأثيرها ، فهى تختار وتعدل الأخيلة وطرائق التعبير ، ولا يستكمل التعبير استغلال امكانياته الا بعد استغلال امكانيات المادة كذلك ، فالكلمة المختارة فى احدى القصائد الشعرية قد توحى الى الشاعر استدعاء كلمات اخرى مناسبة لها ومتجاوبة معها ، ويجد الفنان نفسه مضطرا بحكم مادته الى تعديل أخيلته لتلائم الألفاظ المستوحاة التى فرضتها المادة اللفظية فى حالة الشعر ، أو التى قد تقتضيها ضرورة اللون او الصبغة فى حالة التصوير ، أو تستلزمها طبيعة نوع الرخام او الحجر فى فن المعمار ، ويعلل الكسندر بذلك صعوبة نقل الشعر من لغة الى لغة أخرى لأن تغيير الوسط يستدعى تغيير الأخيلة .

الجمال بين الحق والخير

وقد اقتضت طريقة بحث صمويل الكسندر فى فلسفة الجمال أن يوازن بين الجمال وبين عضوى ثالوث القيم الآخرين ، وهما الحق والخير ، وذلك ليبين المكان الصحيح لأبوتهم المشتركة فى نظام الأشياء ، وليحدد هل الجمال صفة بسيطة للأشياء الخارجية او انه وليد العلاقة بينها وبين عقل الفنان ، وبحث القيم - الاكسيولوجيا وبحث الانطولوجى وبحث الابستمولوجى من مسلتزمات بحوث الفلاسفة .

ولننظر فى تعريفه للقيمة ، فهو يعرفها قائلا « **ان القيمة فى أبسط معانيها وأبعدها عن التعقيد وأقلها اتجاها الى القصد هى العلاقة بين الأشياء التى بموجبها يشبع شىء رغبة أو حاجة الشىء الآخر** » ولما كانت الحاجات واشباعها والرغبات وتحقيقها كثيرة وماثلة فى كل زمان ومكان فهى من ثم منوعة ومتعددة ، ولذلك ليست القيم مسألة خاصة بالانسان وحده ، وقليل من التواضع ومجافاة التعصب كفيل باقناعنا بأن الكون لم يصنع ليكون مطابقا لحاجاتنا ورغباتنا ، وبأن انبل تطلعاتنا ليست سوى أحداث لها نظير ملحوظ فى المستويات العضوية واللاعضوية ، ووراء القيم الفلسفية القيم النفسية النابعة من حاجاتنا العضوية مثل الجوع والظمأ والحاجة الجنسية ، والقيم الاقتصادية الناشئة من العلاقة بين حاجاتنا المادية والعدد المحدود من السلع المادية ، والقيم الغريزية السائدة فى عالمى الحيوان والنبات .

وعند الكسندر ان القيم فى المعنى الانسانى الأضيق هى أسمى واحدث انبثاقا من الكون المتغير تغيرا تطوريا ، واذا تعمقنا بحث القيم التى

تضفى الجلال على الشخصية فاننا سنجد انها تستمد تلك المزية من اشباعها لدوافع بعيدة الاعراق فى نفوسنا جميعا ، **فالجمال ـ كما يرى الكسندر ـ هو ما يشبع دافع البناء حينما يتجه اتجاها تأمليا خالصا** ، والخير هو ما يشبع الحافز الاجتماعى أو حافز القطيع فى نفس الرجل الفاضل الخير ، والحق هو ما يروى الظمأ الى المعرفة وحب الاستطلاع عند العالم والفيلسوف .

واذا نظرنا من وجهة نظر الأهمية النسبية للعقل ومحيطه فى صنع القيمة فاننا نجد أن الفنون الجميلة التى يمزج فيها الفنان شخصيته بالمواد التى يتناولها تقف فى منتصف الطريق بين الخير والحق ، وفى العلم تعترض الحقائق الواقعة للطبيعة سبيلنا ، وتسيطر على العقل وتوجهه ، فى حين ان الفضيلة تتعلق بالدوافع ، وتستمد غذاءها من ينابيع الارادة ، ولكن هذه الفروق السطحية تحجب الذاتية المشتركة وراء ذلك ، لأن الحق هو الادراك العقلى للواقع ، ولذلك يشمل فى حدوده الخير والجمال وغير الخير والجمال مما يناقض القيم السامية او لا يعبأ بها .

مصالحة بين الواقعية والمثالية

وربما كان من الطبيعى هنا أن يظن أن فيلسوفا واقعيا مثل الكسندر لابد أن يلحق الجمال باحدى الصفات الخارجية للأشياء ، ومعروف أن الفلاسفة يرون أن خصائص المادة أو كيفياتها نوعان ، **خصائص أولية** مثل الامتداد والشكل والحجم وما الى ذلك ، **وخصائص ثانوية** مثل اللون والرائحة والطعم ، وترى الغالبية أن الخصائص الثانوية تأثرات ذاتية أما الخصائص الأولية فهى ملازمة للمادة ، **ولكن الكسندر يرى أن الخصائص الأولية والخصائص الثانوية ملازمة للمادة وليست بحال تأثرات ذاتية** ، والفارق بينهما هو أن الكيفيات أو الخصائص الأولية مشتركة بين الأشياء لأن كل شىء له حجمه وامتداده فى حين أن الخصائص الثانوية تختلف باختلاف الأشياء وينفرد كل شىء بخصائص الثانوية المميزة له ، والجمال فى راى الكسندر ليس خاصة ثالثة للأشياء مثل الحجم او اللون او الطعم وما الى ذلك من الصفات التى تملكها الأشياء ، فالجمال فى الوردة المزدهرة ليس من نوع الحجم أو اللون أو التركيب أو الرائحة ، وانما هو وليد اللقاء بين العقل والمادة ، ويقول الكسندر « **فى كل قيمة جانبان ، الذات المقومة والشىء الذى هو موضوع القيمة** ، والقيمة مستقرة فى **العلاقة بين الاثنين ولاتوجد مستقلة عن احدهما** » .



« المفكر »
للفنان رودان

وهذه المصالحة بين **الواقعية والمثالية** مكنت الكسندر من تفادى الوقوع فى اشراك النزعة الذاتية الخالصة ، وجنبته كذلك التورط فى الاستطيقا الموضوعية الساذجة ، وعند الكسندر انه ليس هناك جمال فى الكون دون أن يكون هناك عمل فنى وفنان ، والمناظر الطبيعية التى نمتدح ما بها من جمال انما نحن فى الواقع نمتدح ادراكنا الفنى ، والرجل العامى الذى لم تصقل مشاعره لا يرى فى الطبيعة اثرا لهذا الجمال الذى يضفيه عليها صاحب الاحساس المرهف والادراك الفنى .

ويقول الكسندر فى رسالته عن « **الجمال والطبيعة** » « هل الطبيعة نفسها تملك هذا الجمال الذى يسميه الفلاسفة الخاصة الثالثة ؟ هذا هو موضوع محاضرتى ، وجوابى على ذلك الذى سأعرضه هو انها لا تملك هذا الجمال **وان الطبيعة والأعمال الفنية تملك الجماد فى الحد الذى تكون فيه قد تحولت الى أعمال فنية** »

ويمكن ان نستخلص من ذلك اننا جميعا فنانون الى حد ما حينما نتبين الجمال فى الريف او فى منظر البحر او صورة السماء ، وليست علاقة الفن بالطبيعة علاقة محاكاة للأصل ، وحتى مصور المناظر الطبيعية لا يحاكى محاكاة حرفية المنظر الذى يصوره ، لأن خيال الفنان الخالق هو المصدر المشترك للجمال سواء فى الفنون الجميلة او فى مشاهد الطبيعة .

جوهر التجربة الجمالية

والكتاب الذين تناولوا موضوع فلسفة الجمال لم يتفقوا على ما يجب ان يركزوا عليه اهتمامهم لكى يضعوا يدهم على جوهر تجربتنا للجمال ، فالفلاسفة فى الأغلب رأوا فى تقدير الجمال فى الفن أو الطبيعة كشفا مباشرا لحقيقة متسامية ، وحصر العلماء النفسيون جهدهم فى بحث صورة عقل المشاهد ، اما نقاد الفن ومؤرخو تاريخه الذين فكروا فى طبيعة الفن فقد عمدوا الى تحليل الانتاجات الفنية ، وميزة الكسندر أنه لم يعتمد فى بحثه عن الجمال على الاستمتاع الذى يستشعره المشاهد وحده ، ولا على مادة الفن وحدها ، وانما اتجه الى عملية الانتاج الفنى ذاتها ممثلة فى اعمال الفنان الخلاق .

والعمل الفنى ولو انه متوقف على القدرة التكنيكية والمادة الخام المستعملة الا انه فى الوقت نفسه يلعب فيه الخيال والعواطف عند الفنان الدور الرئيسى ، ولما كانت هذه الحالة ظاهرة نفسية فهو لذلك لم يحجم عن دراستها دراسة علمية بمساعدة علم النفس ، ولم يتردد الكسندر فى الاستعانة بعلم النفس حينما كان يجد انه سيكون عونا له على معالجة مشكلات الفلسفة الجمالية .

وقد **لوحظ انه لم يعمد الى احياء فكرة ارجاع الفن الى غريزة اللعب ، وانما رده الى غريزة الميل الى البناء اذا تسامت وكان باعثها غير عملى** ، وعند العالم النفسى **ماكدوجال** ان الذى يحفز الطير الى بناء عشه ويدفع القندس – كلب الماء – الى البناء هو غريزة لا سبيل الى مقاومتها ، وهذه الغريزة فى الانسان لا تظل غريزة عمياء بل تصبح مبصرة ، ولو انها تظل خاضعة لمطالبه الحيوية ، والانتاج الصناعى ثمرة هذه الغريزة ، وتتحرر هذه الغريزة من العمل الممل لسد حاجات الانسان اليومية ، وتبدأ تعمل الأشياء لمجرد الاستمتاع بعملها ودون أن نفكر فى الاستفادة منها أو الانتفاع بها وبذلك يصبح الانسان فنانا ، وفى رسالته عن « **الفن والغريزة** » يقول « الموضوع الذى سأعرضه عليكم هو ان الدافع الجمالى والعاطفة الجمالية التى تصاحب هذا الدافع وهى جزء من مصدرهما غريزة البناء ، وهما هذا الدافع او الغريزة حينما تصبح أولا انسانية وثانيا تأملية » .

وعند **كروتشه** الفيلسوف الايطالى ان العمل الفنى مكون من نسيج عقلى لأنه حدس او تعبير ، وتضمينه مادة ليس سوى محاولة تجريبية ملائمة ، والكسندر يخالف كروتشه فى هذا الرأى ، ويرى ان الأمر على نقيض ذلك ، وان المادة التى يتناولها الفنان تأثر فى تصوره للموضوع الذى يحاول اخراجه ، وان نمو القصيدة او انجاز الصورة يصاحب تلاوة الشاعر أبيات القصيدة وريشة المصور وهو ماض فى انجاز الصورة .

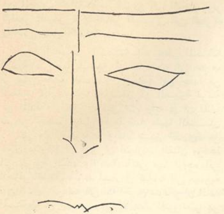
الناقد والعمل الفنى

وقد عنى الكسندر بالتفريق بين الجمال والعظمة ، فى الفنون ، وعنده ان العظمة تأتى من الموضوع ، فالرواية المسرحية يمكن أن تكون عظيمة وجميلة معا ، اما الزهرية الصينية او السجادة الفارسية فانها جميلة فحسب ، وقد استطاع كبار الشعراء مثل **دانتى وسوفوكلير وشيكسبير** ان يكشفوا لنا لغز الحياة والموت ، ويطلعونا على الصراع المحزن بين قوى الخير وقوى الشر فى هذا العالم ، وان يظهروا لنا بسحر لغتهم المعبرة عن عواطفهم المشبوبة كيف تستطيع الشجاعة ونبل النفس ان يتغلبا على فتور الأنانية التى تقعد بمعظم الناس وتغل ايديهم ، والشعراء من هذا القبيل مثل الأنبياء والواعظين المرشدين يحولون انظارنا عن الأشياء

الزائلة التافهة الى المستويات العالية والأعمال الباسقة ، ولم يعن الكثيرون ممن يكتبون فى فلسفة الجمال بتأكيد أهمية المحتوى العقلى فى الموضوعات الفنية ، ولكن غير غريب من فيلسوف ان يؤكد هذه الناحية ويعيرها التفاته وعنايته ، وبخاصة اذا كان هذا الفيلسوف من غواة الشعر ورواته .

ويرى الكسندر ان معيار الحكم على الأعمال الفنية بالرفض أو القبول بكل ما يتردد بين هذين القطبين من الظلال الدقيقة مرجعه الى نقاد الفن المدربين والعارفين الملمين والفنانين انفسهم ، وكلما اقتربت أحكامنا من أحكامهم ادركنا اننا من أصحاب الذوق السليم أو ان ذوقنا فى حاجة ماسة الى المزيد من الصقل والتدريب ، ولا يطمئن الكسندر الى كثرة اختلاف الأذواق فى التقدير الفنى ويعللها الى حد ما بنقص فى الحساسية الفنية ، وهو **شديد الميل الى فكرة أن الذوق قابل للتهذيب والتقويم ، وانه قد يتدهور وينحط اذا تركناه هملا** ولم نخصه بشىء من الرعاية والاصلاح ، وعنده ان قولهم ان ما نحبه فى الواقع ليس بحال من الأحوال دائما ما يجب ان نحبه ، من الكلمات الصادقة .

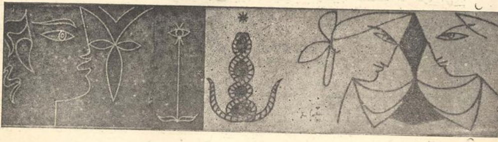
وترجع اهمية آراء الكسندر الى انه يؤكد مكانة المواد التى يستعملها الفنان فى صوغ طرقه الفنية وتسليمه بوجود العالم الخارجى وتنويهه بعملية الاتصال باعتبارها عاملا هاما فى حركة الانتاج الفنى ، وما دمنا نؤكد ضرورة هذا الاتصال فان الفن لا يمكن الاكتفاء باعتباره معبرا عن الاشباع الشخصى ، ولو كان الفن كذلك لما كان هناك ضرورة لهذا الاتصال ، واذا سلمنا بأن الاتصال بين الفنان ومجتمعه ضرورة اجتماعية ادركنا ان العمل الفنى لا يبرز فجأة من عقل الفنان ، ولابد له أن يمر بمراحل من المراجعة والتنقيح والتبديل والتعديل وقد يشمل ذلك الانحراف عن الخطة الأصلية التى تراءت للفنان فى أول الأمر أو تغييرها الى حد ما والمعروف ان



انجاز أى عمل فنى كامل يستغرق زمنا ويستلزم الكثير من الصقل والتهذيب ، ومن غير المحتمل ان أثرا فنيا مثل الملهاة الالهية للشاعر الكبير **دانتى** قد ظهر كما يمثله دانتى فى أول الأمر ، وقد استلزم انجاز فاوست سنوات طويلة من حياة الشاعر الكبير **جيتى** ، ولم تتم اشادة البناء الأثرى الفنى الهندى المعروف باسم تاج محل الا فى عشرين سنة .

الدافع الى الابداع الفنى

والدافع الفنى كما يرى الكسندر يبدأ عند الفنان بهذا الانفعال العاطفى او العقلى ، وهذا الانفعال يثير خياله أو يحرك غريزة الانشاء والبناء التى تحاول التعبير عن نفسها فى عمل فنى ينقل الى المجتمع ما أحسه وتخيله ، وتتوقف ثمرة هذا الخيال الخلاق على المادة التى يختارها الفنان ويراها مناسبة لابراز عبقريته ، والتعبير عن قدرته الانشائية ، **ويلاحظ ان بعض المواد أكثر قابلية لبعض الموضوعات التى يتناولها الفنان من غيرها ، فالرسم والتصوير مثلا أكثر وضوحا من الموسيقى ، والموسيقى أكثر حركة**



من المعمار ، والشاعر النزاع الى التامل يؤثر الشعر الغنائى ، والشاعر الميال الى الحركة والعمل يختار الدراما .

وقد اخذ على الكسندر انه يعطى المادة اهمية اكثر مما تستحق ، مما جعله الى حد ما لا يوفى جانب القدرة الخالقة كل حقها من التقدير ، وحقيقة انه يسلم بأن الصورة غريبة عن المادة ، ولكن التوفيق بين رأيه فى أن المادة تفرض احكامها وبين ما يفرضه عليها الفنان لا يخلو من صعوبة ، ويكاد يتبين القارىء من خلال عباراته ان يرى ان انجازات الفنان مردها الى غريزة البناء والانشاء أكثر مما ترجع الى الحافز الخلاق ، وقد أشار فى كتاباته الى صعوبة نقل الشعر من لغة الى لغة أخرى ، وذكر ان المادة المستعملة فى الشعر وهى الألفاظ التى تعبر عن الشعر ليست واحدة فى اللغات ، واغفل الاشارة الى مسألة لها أهميتها البالغة وهى الحالة النفسية الفذة التى تلم بالشاعر حينما ينظم القصيدة ، فليس هناك ما يضمن قدرة المترجم على استحضار مثل هذه الحالة النفسية الفريدة ، والشاعر نفسه اذا حاول ان ينشر قصيدته بعد نظمها قد يقصر عن الأصل ولا يبلغ مستواه ، ولا نزاع فى ان ترجمة الشعر أكثر صعوبة من ترجمة الروايات او المسرحيات التمثيلية ، وليس مرجع ذلك الى المادة التى اختارها الفنان وحدها ، وانما مرجع ذلك الى الميزة الشخصية التى يمتاز بها الشعر .

ولم يقره بعض نقاده على تفرقته بين العظمة والجمال فى الفن ، لأن التأثير الذى يحدثه الأثر الفنى فى نفوسنا مزيج من عوامل مختلفة ، وقولنا ان احدى القصائد عظيمة ولكنها ليست جميلة أو انها جميلة وليست عظيمة تفريق قد يحدث بلبلة فى التفكير ، ومهما تكن من قيمة لآراء صمويل الكسندر فى الفن وعملية الخلق الفنى فانها تلقى الكثير من الضوء فى موضوع تعارضت فيه الآراء وتناقضت المذاهب والنظريات برغم كثرة ما بذل فيه من جهد وظهر فيه من بحوث ، وهو والفيلسوف **يوزنكيت وكتولنجوود وسانتايانا** يعدون من أقدر من خاض الحجة وعالج مشكلاته فى الفترة التالية للحرب الكبرى الأولى من الكاتبين باللغة الانجليزية .

على أدهم

الشبح الكامن فى الآلة

يوجه آرثر كويسلر اهتمامه فى كتاب « الشبح الكامن فى الآلة » الى ابراز العلاقة بين العقل والخيال ، ويبدو أن هدفه الأساسى هو رفض المدرسة السلوكية فى علم النفس ، ومن أجل التوصل الى هذا الهدف ينطلق المؤلف من فوق قاعدة علمية عريضة لا تقتصر على مجال تخصصه فحسب ، بل تتجاوزه بحيث تشتمل على النتائج الأخيرة التى توصلت اليها علوم الأحياء والنفس والأخلاق ووظائف الأعضاء ، ورغم اتساع هذه القاعدة وتعقدها ، فقد استطاع كويسلر أن ينجز مهمته فى هذا الكتاب بكفاءة تدعو الى الاعجاب .

والذى يخلص اليه كويسلر فى هذا الكتاب هو أن البيئة ليست هى العامل الوحيد الذى يشكل سلوك الانسان والحيوان على السواء ، بل هناك الى جوار ذلك سعى الكائن الحى بحثا عن مصادر الاثارة والحوافز بدلا من انتظارها ، وهو ما برهن الأخلاقيون عليه من قبل ؛ ويؤكد كويسلر أن النشاط الخلاق هو ما يعتمد فى تكوينه على الترابط القائم بين الظواهر المتفرقة ، وليس ما كان مجرد رد فعل لأحداث الواقع الخارجى .

ويعود كويسلر من جديد الى مناقشة فكرة السلوكيين القائلة بأن الانسان يمكنه أن يكون ذاتيا وموضوعيا فى وقت واحد ، ذلك لأنه لا يمكن التغاضى عن الشبح الكامن فى الآلة الانسانية سواء كان اسمه « الأنا » أو « الوعى » أو «الروح» . واخيرا يحاول كويسلر أن يشخص الانسان كمخلوق فريد فى نوعه ، فيذهب الى القول بأن الانسان ما هو الا نزوة بيولوجية خاطئة تحكمت فيها عملية الوراثة ، وما سيطرته على الطبيعة الا نتيجة للتطور الذى طرأ على عقله ، ويشير كويسلر الى أن خيال الانسان ومقدرته على التجريد مكناه من القيام بانجازات عظيمة ، الا أن الانسان قد دفع ثمن ذلك غاليا ، اذ انفصل عن غرائزه البدائية التى كانت توفر عليه الكثير .

ويرى كويسلر بعد هذا كله أن الحرب والتفجر السكانى هما أعظم الأخطار التى تتهدد الجنس البشرى ، والغريب أننا اذا نظرنا الى الكائنات الأخرى فسنجد أن الحيوانات لا تشن حربا على حيوانات من نفس فصيلتها ، كما أن الطبيعة تتحكم فى تنظيم نسلها عن طريق وسائل نبذها الانسان منذ وقت طويل . والأكثر غرابة رغم كل هذا هو تفاؤل كويسلر ، فرسالته فى الحياة مثل فورستر القصصى الانجليزى هى : « الدعوة الى سعادة الانسان عن طريق التواصل بين البشر » .



- **التغيير الثورى يسير بالحتم فى اتجاهين يكمل أحدهما الآخر ، ويتأسس عليه ، الأول هو مناطحة شىء ما فى المجتمع بهدف اسقاطه ، والثانى هو معاضدة شىء آخر ، أى العمل من أجل هدف ما يسعى التغيير الثورى الى تحقيقه .**

- **ان أى كلام يقال عن ثورة عالمية تقودها أيديولوجية واحدة ، انما هو كلام غير علمى وغير موضوعى ، وان قطع أصحابه أنفاسهم ادعاء للعلمية والموضوعية .**

- **كان طبيعيا أن ينتج عن الحوار بين الفكر والواقع العربيين مثال القومية العربية التى يمكن أن تتبلور فى وحدة عربية شاملة .**

الثورة والتغيير

عبد الفتاح العدوى

في اعتقادى أنك لو سئلت : **ما هى الثورة ؟؟** لأجبت على الفور ، أو بعد تفكير يسير ، بأنها حركة تستهدف تغيير أوضاع المجتمع .

وقد ترى أن هذه الاجابة جامعة مانعة ، وأن سائلك لا يملك الا الموافقة والامتناع والسكوت . ولكنك قد تصادف سائلا ملحا ، دائب التفكير فى كل ما يقال ، فيسألك مرة ثانية : وما هى **الحركة** .. ؟؟ وما هو **التغيير** .. ؟؟

وعندئذ تتنبه الى أن **الحركة** فى هذا المجال لا يمكن أن تكون هى تلك التى تحدد بالمقاييس الرياضية المعروفة ؛ والى أن **التغيير** قد يكون كلمة واسعة مطاطة تعنى أشياء مختلفة فى المجالات المختلفة .

وقد ترى أنت نفسك مضطرا بالفعل الى أن تتساءل : ما هو ، حقا ، نوع **الحركة** ... ؟؟ أهى حركة العقل فى فى سعيه الدائب نحو الحقيقة ... ؟؟ أم هى حركة عسكرية قاهرة تسعى وراء فرض شخص أو فرض فكرة .. ؟؟ أم هى حركة تاريخية تنبثق من التدفق الطبيعى لموجات الأحداث فى محيط الزمن الزاخر الهادر ... ؟؟ أم تراها حركة اجتماعية نابعة من التفاعل الاجتماعى بين الأفراد بعضهم وبعض ، وبينهم وبين الظروف المحيطة بهم والأشياء التى تحدث لهم ... ؟؟

ما هو التغيير

ثم **ما هو التغيير** ...؟؟ أهو تغيير فرد بفرد ...؟؟ أم تغيير وضع بوضع ... ؟؟ أم نظام حكم بنظام حكم آخر ... ؟؟ أم تراه تغييرا مطلقا للعلاقات الاجتماعية بين جميع الأفراد ...؟؟ ثم هل هو تغيير للعلاقة بين الأفراد فى نطاق الدولة ، أم تغيير للعلاقة بين هذه الدولة وغيرها من الدول ...؟؟ وهل يكون التغيير جزئيا ، أى فى قطاع واحد من قطاعات المجتمع .. ؟؟ أم تغييرا كليا فى جميع القطاعات ...؟؟ وهل هو محدود بزمن معين ، أو مكان بذاته ، أم مطلق فى جميع الأزمنة والأماكن ... ؟؟ وأخيرا أهو **تغيير** نوعى ، أى فى نوع العلاقة والاشياء ؟؟ أم هو يا ترى كمى ، أى فى حجم هذه الأشياء وتلك العلاقة ... ؟؟ ثم ، لم لا يكون **كيفيا وكميا** معا ، وفى آن واحد ؟؟ .

وفى كلمة واحدة : **بماذا نقيس الحركة ..؟؟ وكيف نحكم على صلاحية التغيير .. ؟؟**

الحركة قد تعنى التراجع كما تعنى التقدم ، والتغيير قد يكون الى أحسن ، وقد يكون الى أسوأ . والتراجع يعنى العودة الى الماضى ، واجترار أساليبه ، والتقدم يعنى السعى الى المستقبل ضربا فى طرق كثيرة ... فهل التراجع فى حد ذاته شر يجب على الثورة أن تتنكبه وأن تحاذره ، وهل التقدم ، فى حد ذاته ، خير ؟؟ كيف نقول لا ، وكيف نقول نعم ... ؟؟ وما هو المقياس الذى نحكم به مطمئنين على أن هذا التغيير الى أسوأ ، أو أن ذاك الى أحسن .. ؟؟

أسئلة كثيرة متشعبة تصادف كل من يتصدى للبحث فى شئون الثورة والتغيير الذى ينجم عنها بالضرورة . ولسوف نحاول فى هذا المقال أن نجيب عن بعضها محاولين تفسير الحركة ، والقاء بعض الضوء على ماهية التغيير .

ما هى الحركة ؟

ونبدأ أولا بتسجيل ملاحظتين :

أولاهما أن الحركة قد تكون سريعة ومفاجئة كالثورة او الانقلاب ، وقد تكون بطيئة ، وعلى هوادة ، كالحركات الاصلاحية ذات النفس الطويل . وأيا كانت الأهداف التى يتوخاها التغيير ، فانه فى حالة الثورة والانقلاب يتم بسرعة تخطف الابصار ، وتلفت النظر . وأما فى حالة التطور ، او الاصلاح البطىء ، فان الفرد العادى لا يكاد يلحظ ما يحدث فعلا من تغيير فى شئون الأفراد وأحوال المجتمع . ولئن كان ثمة من ملاحظات يجب اثباتها هنا درءا للخلط وسوء الفهم ، فهى تلك التى تتصل بالفرق بين الثورة والانقلاب . **فكل من الثورة والانقلاب يتسم حقيقة بطابع القفز السريع نحو التغيير ، ولكنهما يختلفان قطعا من حيث الطبيعة والهدف . فالانقلاب يأتى من « أعلى » ، أى من بين الطبقات الحاكمة نفسها حين تنتقض احدى فئاتها على الفئات الأخرى ، وتستأثر من دونها بالسلطة ؛ فى حين أن الثورة تأتى من « أسفل » ، أى من بين الجماهير وتعبيرا عن آمالها العريضة الواسعة .**

وثانيهما أننا نعتقد أن أفضل طريقة للحكم على الحركات ذات الاهداف المحددة هى أن يكون ذلك من خلال ما توصلت اليه من نتائج . فاذا كانت الثورة حركة تستهدف التغيير فان أفضل أسلوب لتقويمها انما يكون بالنظر الى نوع التغيير الذى استهدفته ، ومدى ما استطاعت أن تحققه منه . ومعنى ذلك ، بداهة ، هو أن أى بحث فى **« الثورة والتغيير »** انما يقتصر ، بحسب مفهومنا هذا ، على البحث فى معنى التغيير ذاته بحسبانه النتيجة المستهدفة من الثورة .

وبالطبع فاننا نسقط من هذا البحث أى كلام يمكن أن يقال عن حركتين هما : « **الانقلاب** » و « **التطور** » . ذلك بأن التطور ، أو الاصلاح البطىء ، وان كان ذا أثر بعيد الغور فى حياة الشعوب ، وعلى مختلف الحقب ، الا أنه بالحق لا يشكل ظاهرة تاريخية ملفتة ، كما أن البحث فيه خارج عن نطاق هذا المقال . وأما الانقلاب فانه غالبا ما يكون ذا أهداف ضيقة محدودة ، يزيد من ضحالتها ، بطبيعة الحال ، أنه محكوم فى مساره بالتصارع العنيف بين الفئات ذات المصالح الشخصية المتناقضة ، والتى تحكم وتتحكم فى أقدار الجماهير ومسعاها الحر نحر ما تعتقد أنه مستقبل أفضل .

التغيير داخل المجتمع

ما هو التغيير اذن ... ؟؟ أو ، بعبارة أخرى ، ما الذى يمكن أن نفهمه حين نقول ان مجتمعا ما يتغير ... ؟؟

ثمة أفكار أساسية لابد من تسجيلها بادىء ذى بدء لأنها فى رأينا بداهات يجب أن تنطلق منها مناقشتنا لماهيـــة التغيير ، وهى :

أولا : ان جميع المجتمعات الانسانية يعتورها ، بدرجة أو بأخرى ، نوع من الخلل فى التنظيم . والمجتمعات التى يمكن أن يقال عنها أنها براء من الخلل مجتمعات من نوعين متناقضين تماما : **أحدهما** مجتمع طوبى وهمى لا وجود له الا فى أخيلة أصـــحاب الأحلام والمثل . وهـــذا مجتمع « **فوق انسانى** » ـ ان جاز هذا التعبير ـ لأنه لا يوجـــد الا بطاقة لم تتح للطبيعة البشرية ، وبالتالى فانه مثال لا يمكن أن يقاس عليه فى محاولات التغيير وبناء المجتمعات الحديثة . **وثانيهما** مجتمع «**تحت انسانى**» ـ ان جاز هذا التعبير أيضا ـ ونقصد به ذلك المجتمع الذى تبنيه الحشرات الاجتماعية كالنمل أو النحل . فلو أنك شاهدت خليـــة للنحل ، أو مجموعة من النمل تجرى على حائط ، لرأيت نسقا بديعا من النظام المتقن الذى لا خلل فيه . وحتى اذا حدث هذا الخلل بفعل قوى خارجية معاكسة فان مجتمع النحل أو النمل يعود سيرته الأولى من الدقة والنظام بانتهاء ما قام به من رد فعل غير منظم ازاء قوة خارجيـــة غير متوقعة .

ثانيا : **ان ما تعانيه المجتمعات الانســـانية من خلل يحفزها دائما الى نشدان التغيير سعيا وراء الأكمل والأتقن . ومن هنا فاننا يمكننا أن نقول ان الخلل والتغيير حالتان تسبق كل منهما الأخرى وتعقبها** ، بمعنى أن التغيير يأتى بعـــد الخلل لأنه نتاج الاحساس به ، ثم ان الخلل يعقب التغيير بالقطع لأن المجتمعات الانسانية لم تصل بعد ، ولن تصل أبدا ، الى حالة من الاتقان والدقة ينتفى فيها الخلل الذى يدعو الى المزيد ثم المزيد من التغيير ... وهلم جرا . فالتغيير الذى يأتى بعد خلل ما ، ونتيجة له ، ليس ، ولا يمكن أن يكون ، كلمة أخيرة فى سجل المجتمع الانسانى ، وانما هو مرحلة فى سلسلة من المراحل التى يعقب بعضها بعضا فى عملية حوارية تمضى بغير انقطاع بين الواقع الذى يعيشه الانســـان والمستقبل الذى يتصوره ويسعى الى ادراكه .

ثالثا : ولا يمنع هذا من وجود حالة شاذة ، ونادرة جدا ، تصاب فيها المجتمعات بالجمود والشلل ؛ وهى حالة تصيب المجتمع بعد خلل مزمن لم يستطع أن يتخلص منه بالتغيير المناسب . ولعل أفدح الاضرار التى تترتب على هذه الحالة تتمثل فى اضطراب شديد فى شخصيات الافراد الذين يتكون منهم هـــذا المجتمع . وهذا الاضطراب هو ما يسميه علماء النفس بالكبت اللدع ينشأ عادة من عدم التناسب بين الأهداف التى يتوخاها الأفراد والوسائل التى يتيحها المجتمع لتحقيق هذه الاهداف . وللكبت نتيجتان ضارتان بالنسبة للفرد وللمجتمع أيضا وبالتبعية :

احداهما : أن يفقد الفرد قدرته على الحركة الدقيقة المحسوبة ، لأنه يفقد بفعل الكبت قدرته على رؤية الأشياء فى حجمها الطبيعى . **وثانيهما** أن يتولد عنه انفجار عشوائى غير محسوب أيضا ، ولمثل هذا الانفجار آثار مدمرة وغير بنـــاءة .

رابعا : **ان للخلل الاجتماعى دلالة أساسية وهى أن ثمة تناقضا فى المعايير الثقافية والسلوكية فى المجتمع** . ومعنى هذا التناقض أن **نظرات الأفراد الى الأشياء والأعمال تختلف** بحيث يؤول الأمر **الى انعدام وحدة الفكر ووحدة العمل** ، مما يترتب عليه بالضرورة صعوبة التنبؤ بنوع التغيير المطلوب للقضاء على ما يكابده المجتمع من خلل .

خامسا : ان ثمة اختلافا واضحا ، وان وجب التأكيد عليه لأهميته ، بين الخلل الاجتماعى الذى يحفز الى تغيير أوضاع المجتمع ، وبين السلوك المنحرف الذى يمارسه بعض الأفراد . ففى الحالة الأولى تحس الغالبية الكبرى من أفراد المجتمع بأن شيئا ما يجب أن يتغير فى النظام الذى يسير عليه هذا المجتمع حتى تستقيم أموره ، وتجرى على سواء . بينما فى الحالة الثانية تحس هذه الغالبية بأن تصرفات بعض الأفراد انما هى تصرفات شاذة ومنحرفة عن المقاييس العامة التى أقرها المجتمع دستورا للتعامل بين أفراده . ومثل هذا الانحراف ليس الا اعوجاجا خلقيا يتطلب التقويم ، ولكنه لا يتطلب ثورة تغير أوضاع المجتمع أو تبدل مساره ، بل على العكس من ذلك تماما ، فان ما يتطلبه المجتمع فى حالة هذا الاعوجاج الخلقى انما هو مزيد من وسائل الحفز أو الردع حتى يتم الالتزام الجماعى بالمعايير الاجتماعية المتواضع عليها .

أبعاد التغيير الاجتماعى

والحقيقة المستخلصة من هـــذا كله أن التغيير الذى تستهدفه الثورة هو ، **أولا** عملية انسانية تضرب بجذورها فى أعمق أعماق المجتمع ، والا فانها تصبح حركة عائمة على السطح كاختلاجة الموج فوق المحيط العميق الهادر . وهو ، **ثانيا** ، لا يتم بمعزل عن سائر العناصر التى يتألف منها هذا الكون الفسيح بكل من فيه من ناس وما فيه من أشياء وعناصر . بل هو نتاج التفاعل الحى والخلاق بين هـــذه المركبات

الكونية كلها التى يتأثر بعضها ببعض ، والتى تتعاور الأخذ والعطاء بغير حساب ، وبغير حدود .

فالتغيير ، فى جوهره ، **تغيير** اجتماعى ، أى أنه يحدث فى مجتمع مكون من أفراد ؛ ولكن هذا التغيير لا يحدث ، اذ يحدث ، بمنأى عن العناصر الكونية المختلفة التى تترك بالقطع آثارها على هذا المجتمع . فنوع التغيير الذى يحدث ، مثلا ، فى منطقة جليدية غير نوع التغيير الذى يمكن أن يحدث فى منطقة استوائية . وبالمثل ، فان نوع التغيير الذى يحدث فى مجتمع مثقف هو بالتأكيد غير نوع التغيير الذى يمكن أن يحدث فى مجتمع آخر ترين عليه شوائب الجهل والتخلف الفكرى . ونوع التغيير الذى يحدث فى مجتمع يعيش على رقعة أرضية خصبة غير نوع التغيير الذى يمكن أن يحدث فى مجتمع يعيش فى صحراء قاحلة ... وهكذا .

وكذلك فان بعض التغيير الذى يحدث قصير الأمد لا يدوم غير فترة قصيرة كتشكيل وزارة جديدة ، مثلا ، أو عقد مؤتمر ، أو ابرام معاهدة بين دولتين أو أكثر . ولكن بعضه الآخر بعيد المدى بدأ منذ مدة سحيقة ولا ترى له نهاية فى المستقبل المنظور ، كفكرة الدولة أو الايمان بالله ...

وبعض التغيير يبدو وكأنه يحدث بصفة دورية ، **كاندلاع الحروب أو ظهور الديكتاتوريات** على فترات متقطعة فى **التاريخ ؛ وبعضه الآخر يبدو كجملة** اعتراضية بين تسلسل **مطرد للأحداث كتجارة الرقيق أو التفرقة العنصرية ..**

وعلى الرغم من تعدد التغيير من حيث النوع والديمومة ، فلابد أن ثمة جوهرا عاما له ، ولابد أن ثمة عناصر عامة مشتركة تتكون منها كل حركة اجتماعية ترمى الى تغيير الأوضاع السائدة . فما هو هذا الجوهر ، أو ما هى هذه العناصر المشتركة ... ؟؟

نبدأ بتعريف **الحركة الاجتماعية** ... ما هى ؟؟

يمكن أن يقال ان الحركة الاجتماعية توجد حيث توجد جماعة من الأفراد تنشط داخل مجتمع ما بهدف كسب تأييده لممارسة أساليب جديدة من أجل تحقيق صالح عام أو اعلائه .

وهنا يجوز أن تتخذ الحركة الاجتماعية اتجاهين : **أولهما** الدعوة الى أسلوب جديد تماما لم يختبر قبل ذلك ، ولم تعركه التجربة ، **وثانيهما** الدعوة الى العودة الى أحد الأساليب التى مورست فى الماضى ، وترى الحركة أنها صالحة للحاضر وللمستقبل مع بعض التجديد أو بعض التعديل .

وفى كلتا الحالتين فان الفكرة العامة الكامنة وراء التغيير المقصود تنبع من أن التجربة قد أثبتت عدم كفاءة الوسائل المتبعة حاليا لتحقيق الصالح العام ، كما تنبع من الاعتقاد فى كفاءة الوسائل التى سوف يأتى بها التغيير المقترح الذى تتبناه الحركة الاجتماعية .

ومن ذلك نرى أن للحركة الاجتماعية ـ أو على الأصح **للثورة** ما دمنا قد اتفقنا من قبل على قصر حديثنا فى هذا المقال على هذا النوع وحده من أنواع الحركات الاجتماعية ـ شرطين أساسيين : **أولهما أنها تستهدف احداث تغيير ما فى المجتمع** ، ان عن طريق استحياء بعض أساليب الماضى الصالحة ، أو عن طريق استحداث أساليب جديدة لم تعرفها التجربة . **ثانيهما أن يكون الهدف الأول والأخير من هذا التغيير هو تحقيق مصلحة مشتركة أو اعلاء صالح عام .**

وتأسيسا على ذلك فان ثمة ألوانا من التغيير لا يمكن أن تكون من النوع الذى يحدث **ثورة** ، وليست بالقطع هى المقصودة من كلمة التغيير الواردة فى التعريف الآنف . ومن أمثال ذلك التغيير الذى تجربه الحكومة فى بعض القوانين الفرعية لأحدى المؤسسات أو الهيئات ، كقانون منح بدل طبيعة عمل ، مثلا ، لبعض فئات الموظفين ، أو اعفاء بعض الفئات الأخرى من أجر ركوب السيارات العامة .. **وانما الشرط الأساسى للتغيير الثورى هو أن يكون تغييرا عاما كليا يحدث على النطاق القومى كله ، وبجهد جماعى** ، بحيث يترك أثره الذى لا يخطئه النظر على المؤسسات السياسية والاقتصادية والثقافية والدينية والأخلاقية فى الدولة كلها ؛ وبحيث ألا يكون الهدف من هذا التغيير هو مجرد الهدم ، واسقاط الأبنية القائمة ، بل اقامة مؤسسات بديلة يرى أنها أقمن بتحقيق الأهداف العامة المبتغاة .

وبعبارة أخرى ، **فان التغيير الثورى يسير بالحتم فى اتجاهين** يكمل أحدهما **الآخر ، ويتأسس عليه : الاتجاه الأول هو مناطحة شىء ما فى المجتمع بهدف اسقاطه واجتثاث أصوله ؛ والاتجاه الثانى هو معاضدة شىء آخر ، أى العمل من أجل هدف ما يسعى التغيير الثورى جاهدا** ، وبالظلف والناب ، لادراكه ، ولجعله حقيقة راسخة فى مجتمع ما بعد الثورة .

ونحن نسمى الاتجاه الأول **استغراقا فى الضدية** ، وهى الحالة التى تكون الثورة فيها مركزة الجهد من أجل العمل **ضد** شىء ما فى المجتمع القديم بقصد استئصاله ؛ كما نسمى الاتجاه الثانى **استغراقا فى المعية** ، وهى الحالة التى تستغرق الثورة فيها جهودها فى العمل **مع** شىء ما بقصد تثبيته وترسيخه فى مجتمع ما بعد الثورة .

الثورة بين الضدية والمعية

ولكن هل **الضدية والمعية** حالتان تتجاذبان الثورة بغير ضابط ، وبغير معيار ثابت يحدد هذه وتلك .. ؟؟

وهنا لابد من تقدير حقيقة انسانية عامة ، وهى أن رد الفعل الذى يقوم به أى فرد ازاء أى حدث يتوقف على نوع الأثر الذى يتركه هذا الحدث على القيم الملازمة لذلك الفرد ، سواء كانت هذه القيم معنوية أو مادية .. بمعنى أن رد الفعل يكون معاكسا بالضرورة اذا كان من شأن الحدث

أن يغيــــر دخل الفرد أو مركزه أو مقاصده أو علاقاته بالآخرين أو ، على الجملة ، اى شيء آخر مما يدخل فى المركبات الحيوية لنظام حياته . وعكس ذلك تماما يحدث فى الحالة العكسيـة .

اذن فالثورة يتحدد مسارها بالضدية أو بالمعية بحسب القيم اللصيقة بحياة الأفراد فى المجتمع فحين تقف الثورة **ضد** شيء ما ، فلابد أن يشكل هذا الشيءخطرا على قيم ما فى المجتمع ، وتهديدا لها . وحين تقف الثورة « مع » شيء ما ، فلابد أن تمثل فى هـــذا الشيء فرصـــة مواتية لاعــلاء بعض القيم الأخرى .

ذلك أساس عام ، وكأى أساس عام فانه لا يغنى الغناء كله ، لاسيما ونحن بصدد البحث فى الدقائق والأصول . فثمة سؤال هام جدا لا بد من الاجابة عليه حتى يطمئن الضمير الثورى ، وهو : قيم من تلك التى تحدد مسار الثورة حين تقف ضد شيء « ما » فى المجتمع ، وحين تقف مع شيء « ما » آخر .. ؟؟

ولا مراء البتة فى أن نجاح الثورة أو فشـــلها يتوقف تماما على نوع القيم التى تنحـــاز اليها ، أى على نوع التغيير الذى تتوخاه . ويتأسس على هذا بالبداهة أن نجاح الثورة مشروط بانحيازها للقيم التى تؤمن بها الغالبيــة المتأهبة لبذل كل جهد مطلوب من أجل اعلائها . ولابد من تحصل عدة ظروف يتحقق بها هذا الجهد الجماعى اللازم لانجاح الثورة ، نذكر منها ما يلى ، مع ملاحظة أننا نقتصر الحديث هنا على نجاح الثورة فى حالة الضدية فقط :

أولا : ان غالبية أفراد المجتمع يجب أن تتفق على **رؤية واحدة بالنسبة للأحداث أو للأشياء التى يرى أنها تمثل تهديدا للقيم التى يدينون بها .** وفى هذا افتراض واضح وهو أن تكون الأحداث أو الأشياء قد تركت آثارها الضارة على رقعة فسيحة من ارض المجتمع ، وأن تكون القيم المهددة سائدة فى هذه الرقعة .

ثانيا : لابد من وجود رأى عام ناضج ، أو أســـلوب منظم للتوعية ، بحيث تتم استثارة المعارضة والاستنكار وردود الفعل العاطفية القوية ضد الأشياء والأحداث التى تهدد قيم الكثرة الكاثرة من أفراد المجتمع .

ثالثا : ان الثورة يجب أن تكون قادرة على تركيز السخط الشعبى على **مصدر عام** تعزى اليه جميع الأحداث والأشياء المعاكسة للقيم الاجتماعية والشخصية . فاذا كان الفقر يطحن الريف المصرى ، مثلا ، فلابد من أن تنجح الثورة فى تحديد المصدر الذى ترجع اليه هذه الحالة البائسة التعسة التى يعانى منها هذا القطاع الكبير من المجتمع . ونجاح الثورة فى تحديد مصدر البؤس والتعس مطلوب لتحقيق أمرين على الغاية القصوى من الأهمية : **أولهما** أن النجاح فى تشخيص الداء هو الخطوة الأساسية نحو وصف العلاج الناجع ،

وثانيهما أن النجاح فى التشخيص يضمن بصورة عمليــة واكيدة استثارة السخط الجماهيرى وتركيزه بحيث تسهل بعد ذلك عملية تقويض المؤسسات القديمة ، واستبدالها بمؤســـات أخرى جديدة .

أيديولوجية الثورة

هذا عن الظروف اللازم توافرها حتى تنجح الثورة فى حالة الضدية ، اى حالة الوقوف ضد شيء أو اشياء فى المجتمع بقصد اقتلاعها واستئصالها . فماذا عن الحالة الأخرى التى تحدثنا عنها آنفا ، أعنى حالة المعية ، اى وقوف الثورة مع شيء آخر أو اشياء اخر بقصد ترسيخها فى مجتمع ما بعـــد الثورة ، وجعلها احدى حقائقه الركينة الثابتة .. ؟؟

فلا يكفى بالطبع أن تقف الثورة عند حد هدم قيم ما ، أو مؤســـات بعينها ، لأن تلك ، بالحق ، حالة مؤسفة من حالات تبديد الطاقة الثورة فى عمليات تخريبية رعناء . **وانما تتحقق الثورة على تمامها وكمالها حين تنتقل بعـــد الهدم الى البنـــــاء الذى يتحصل به نفع أعظم لمجموع الشعب .**

وما نسميه حالة المعيـــة هو ما اصطلح على تسميته **بايديولوجية الثورة** ، أو **فلسفتها** . واذا كان لنا أن نفسر معنى كلمة « أيديولوچية » فابسط ما يقال فى ذلك هو أن الأيديولوجية هى جميع الأفكار والمبادىء التى يتأسس عليها نظام ما ، ولا سيما فى جانبيه الاقتصادى والسياسى . أو ، بعبارة أخرى ، ان أيديولوچية الثورة هى ، على الجملة خطتها للعمل فى المستقبل ، ومن أجله . وحين نتحدث عن المبادىء التى يقوم عليها نظام ما فنحن نفترض بالبداهة أن



هذه المبادىء بناءة ، أى أنها تقود الجهود الايجابية من أجل احلال النظام الجديد ، التى تحدد هى نفسها ملامحه وقسماته ، محل النظام القديم الذى أسقط واندثر .

ولا جدال فى أن الأيديولوجيات الثورية تختلف من بلد الى بلد أعنى من ثورة الى ثورة ، وذلك بحسب نوع الاختلاف الاجتماعى القائم فعلا بين الأمم المختلفة فى الزمن الواحد ، وفى الأزمنة المتعاقبة . **وأى كلام يقال عن ثورة عالمية تقودها أيديولوجية واحدة ، انما هو كلام غير علمى وغير موضوعى ، وان قطع أصحابه أنفاسهم ادعاءا للعلمية والموضوعية** ، وذلك لسبب بسيط واضح وهو أنه كلام يسقط من الحساب ، اختلاف الظروف التى تحيط بعمليات التغيير الثورى فى الأمكنة والأزمنة المختلفة .

وليس معنى ذلك اننا نقطع بعدم وجود أى تشابه بين الثورات المختلفة ، فهذا التشابه قائم من غير شك لأن جميع الثورات ، وبلا استثناء ، تستهدف التغيير وان اختلف نوعيا وكميا تبعا لاختلاف الظروف التى تحيط بالاعمال الثورية . وهنا ، وهنا فقط ، يمكننا اكتشاف بعض المبادىء العامة الكامنة فى أية أيديولوجية ثورية ، وهى مبادىء يمكن تلخيصها فى مبدأين أساسيين :

أولها : فيما نعتقد هو أن يكون للأيديولوجية الثورية **مثال** ترنو اليه ، وتشرئب اليه . ونحن حين نتحدث عن المثال فى هذا المجال نحب الا ينصرف الذهن اطلاقا الى الفكرة الشائعة عن المثل الأفلاطونية المنبتة عن الواقع المقطوعة النسب بحياة الناس . وانما المثال الذى نقصده هنا ، بل الذى نقصده فى كل ما نكتب ونقول ، انما هو المثال الناتج عن الحوار المستمر بين فكر الانسان الحر وواقعه المعاش . ولنضرب لذلك مثلا من فكر الانسان العربى وواقعه . **ففى اعتقادنا أن أدهى ما يعانيه الانسان العربى من واقعه هو أنه قائم على التجزئة التى فرضها الاستعمار** ابان سطوته بقصد الابقاء على الشعوب العربية فى حالة تخلف وضعف تمكنه من مواصلة استغلالها ، واستنزاف مواردها الثرة . **وكان طبيعيا أن يكون نتاج الحوار بين الفكر والواقع العربيين مثالا يتطلع الى القومية العربية التى يمكن أن تتبلور فى وحدة عربية شاملة** . وترتيبا على ما سلف فان نجاح أية ثورة عربية مرهون بقيامها على أساس أيديولوجية متكاملة من بين مبادئها الثابتة الدعوة الى القومية العربية ، وما تتأدى اليه بالضرورة من وحدة عربية شاملة . وأية ثورة عربية لا تتخذ من القومية العربية مثالا لها هى بالحتم عمل عشوائى منتكس ، ومحكوم عليه بالتخبط والسقوط .

وثانيها : هو أن تستطيع الايديولوجية التعبير عن نفسها فى شعارات حامية قادرة على الترسب فى وجدانات الجماهير ، واشعال ضمائرها بالثورة . ولهذه الشعارات شرط واحد ، ولكنه هام جدا ، ونحن هنا نؤكد عليه ، ثم نؤكد عليه مرة أخرى ، **وهذا الشرط هو أن تكون الشعارات الثورية صادقة ، وتعبيرا حقيقيا عن المثل النابعة من الواقع المكابد** . والا فان عملية تزييف الشعارات ، واطلاقها بغير ضابط ، هى من أقسى الضربات التى يمكن أن تنزل بأى عمل ثورى ، لأنها تؤدى فى النهاية الى زعزعة ثقة الجماهير بالثورة ، وبالتالى فان الثورة لا تستطيع أن تحشد الجهد الجماعى اللازم لأهم عملية تحدثنا عنها حتى الآن وهى هدم القيم القديمة وبناء قيم أخرى جديدة لتأخذ مكانها وتحل محلها .

وحين تتسم الشعارات بالصدق فانها تكون بمثابة الحداة المخلصين للموكب الثورى الزاحف . فعندما تطلق الثورة العربية شعار **الوحدة** فانما تفعل ذلك لمواجهة واقع التجزئة ؛ وعندما تطلق شعار **الاشتراكية** فانما تفعل ذلك فى مواجهة واقع الاستغلال الاجتماعى ؛ وعندما تطلق شعار **الحرية** فانما تفعل ذلك فى مواجهة الاحتلال . ولأن التجزئة والاستغلال والاحتلال من مظاهر الواقع العربى المؤلم فان شعارات الثورة العربية تصبح وكأنها الهامات مؤثرة تنبعث الى الوجدانات العربية فتشعلها بالغضب البركانى ، وبالثورة العاصفة . ان هذه المقابلة بين الواقع والمثال وهذا الحوار المستمر بينهما ، كفيلان بتحقيق شيئين لا غنى للثورة عنهما : **أولا تجسيد الأهداف الثورية أمام الجماهير تجسيدا لا يخطئه النظر ، ولا يضل فى متاهات**



هيروشيما

التفسير ، وثانيا كفالة استجابة جماهيرية جماعيــة لأى جهد ، مهما عظم ، تدعوا اليه عملية التغيير الثورى .

أسس التغيير الثورى

حين يتشعب البحث فمن المفيد دائما أن يختم بعجالة مركزة تسجل فيهــا النتائج الرئيسية التى تم التوصل اليها . وفى بحثنا هذا عن « الثورة والتغيير » توصلنا الى نتائج اساسية نذكر منها ما يلى :

أولا : ان التغيير الثورى محكوم بظروف الزمان والمكان ، ولا يمكن أن يكون عملية رتيبة تجرى على أسس أزلية أبدية صالحة لكل زمان ومكان . ان ذلك ، فضـــلا عن مخالفته لظروف الواقع المتغيرة ، فانه يتجافى رأسا مع طبيعة التغيير ذاته التى ترفض التسليم بمنطق الديمومة الرتيبة الجامدة .

ثانيا : ان أهم أسس التغيير الثورى هى أنه (أ) تغيير اجتماعى فى صلبه وأساسه (ب) وهو تغيير للقيم المادية والمعنوية السائدة فى المجتمع (ج) ولهـــذا التغيير حالتان أساسيتان هما حالتا الضدية والمعية ، أى حالتا الهـــدم والبناء ، فالتغيير الثورى يبدأ بمعارضة القيم المرفوضة وهدمها ، ثم ينطلق بعد ذلك حتما فى سبيل بناء قيم جديدة لتحل محل القيم المندثرة (د) ان عملية بناء القيم الجديدة تسير وفاقا لما يسمى بأيديولوجية الثورة التى هى مجموعة المبادىء والأسس التى تسترشدها الثورة فى عمليـــة بناء المجتمع الجديد .

ثالثا : ان ثمة ظروفا ومبادىء عامة تحكم العمل الثورى الثورى وهى ، على الجملة ، أمران : (أ) فى حالة الهدم لابد للثورة أن تعبىء شعورا عاما بالسخط على القيم التى يراد هدمها ، وهى لا تستطيع ذلك الا اذا كانت هذه القيم قد جلبت التعاسة للأكثرية الغالبة فى المجتمع (ب) وفى حالة البناء لابد للثورة أن تستوحى مثالا تصـــوغ عليه المجتمع الجديد ، شريطة الا يكون هذا المثال ضربا من جموح الخيال ، وانما امتدادا طبيعيا الى أعلى من قلب الواقع المرفوض الذى عانت الجماهير من تعاسته .

رابعا : وبناء على هذا المفهوم فان الثـــورة ليست ، ولا يمكن أن تكون ، مجرد جهد مستحيل فى طلب المستحيل ، كما لا يمكن ان تكون ضرب عشواء بغير ضابط وعلى غير أسس ، وانما الثورة ، فى معناها الحقيقى ، حوار حى وخلاق بين الواقع الذى يراد تغييره والمثال الذى يراد للمستقبل ان يصاغ عليه ، شريطة أن يكون هذا المثال ذاته نتاج حوار حى بالمثل وخلاق بين ما هو كائن بالفعل ، وما يجب أن يكون بالضرورة التى يفرضها التطلع الانسانى المشروع الى حياة أفضل .

عبد الفتاح العدوى

تتوجه المثالة السوفيتية المعاصرة تيودوزيا بريج بتمثلها الى جمهور قادر على أن يتذوقهـــا فى اطار من القيم الجمالية فى عصرنا الراهن ، هذا العصر الذى يضطرم بالصراع المتقد والصدام المأسادى بحثا عن التناغم البشرى الكامل فيه .

ويحتاج فنها الى بذل جهد شاق من التفكير من جانب المتفرج ، فأعمالها يغلب عليها الطابع العقلى بكل ما تحمله من معنى ، وان كانت هذه النزعة العقلية تمتزج بعاطفة أنثوية رقيقة .

وقد ظلت تيودوزيا طوال خمســـة عشر عاما تشق طريقا من البحث والتجربة ، ومهما اختلف معها الانسان ، فان أسلوبها يرغم المشاهد على الانفعال والتأثر بها .

وتمثالها **هيروشيما** انما يعـــد صرخة مدوية لانسان هزته من الاعماق قسوة القرن العشرين التى لا مثيل لها .

ومن خلال مجموعتها الكبيرة لتماثيل الحدائق نتبين جهودها الدائبـــة ومحاولاتها المتصلة للوصول الى ليونة التشكيل وسلاسته . تلك الليونة التى تمتزج بالتأمل فى الانسان والحياة والعالم المحيط بنا . ومن الملاحظ أنها لا تلتزم فى أسلوبها بقواعد الفن الواقعى بل هى تغير من المقاييس والنسب الخاصة بالأجسام .

انسان هذا العصر





لقاء الحياة



● « ان الفلاسفة السابقين قد حاولوا فهم العالم فقط ، ولكن المسالة فى حقيقيتهـا هى كيف نغيره ؟ » .

ك . ماركس

مــارو.. وعلميــة التــاريخ

من شائع القول ماهو معروف منذ أواخر القرن السابع عشر باسم **فلســـفة التاريخ** ، اذ صار هـــذا المصطلح ـ لكثرة ماتقاذفته مباحث الفاسفة والتاريخ والاجتماع ـ علما على هلامية الموضـــوع .. يفتقد التحـديد ، ويحتـــاج الى التنقيب ، ويتطلب التقليب والنقاش .. ومن ثم يحتم على الباحث المعاصر تنظيم خطوات بحثه فيه ، أو بالأصح يلـــزمه باستخدام منهج لا ترقى اليه شبهات التقول والتأويل .

نظرية البحث العلمى فى التاريخ

والأستاذ **هنرى ايرنى مارو** من هـــؤلاء الباحثين المعاصرين فى فرنسا الذين أخذوا على عاتقهم **تطهير المعـــرفة التاريخية** من شوائب عديدة .. مستهدفا فى ذلك غرض الوصول الى وسيلة علمية ، تعين عالم التاريخ فى الحـــاضر





● « الفكرة الوحيدة المصاحبة للفلسفة عند تأمل التاريخ هى الفكرة البسيطة للعقل ، اى أن العقل يحكم العالم ، ومن ثم فان تاريخ العالم هو عملية عقلية » .

ف . هيجل

● « ستظل الحضارات كما كانت من قبل معاصرة لبعضها البعض ، لانها جميعا من نبع الأسرة الانسانية باجيالها المتعاقبة .

أ . توينبى

جمال بدران

والمستقبل ، وتؤدى به الى الحقيقة التاريخية التى لا مطعن فيها . وهو فى محاولته الجادة .. يعدد الشوائب التى عابت البحوث الماضية ، ويتتبع مواضع الصواب التى تتضمنها ، فيجمعها ليقارن بينها فى موضوعية علمية ، ويفترض من بينها احتمالات قد يتململ العقل فى قبولها ، فلا يلبث أن يساندها بشواهد من التاريخ ثابتة ، حتى اذا ما كاد العقل أن يسلم بها ، بادر الى تأمين العقل **بنظرية البحث العلمى فى التاريخ** .

وأستاذ السربون ثالث ثلاثة على قيد الحياة اخذوا بيد التاريخ ليخلصوه من ربقة التفلسف فى طريقه الطويل بين الماضى والحاضر، ويسلموه عصا العلم يتوكأ عليها الى المستقبل . لكنه هو وزميلاه **توينبى وبرتراند رسل** لا يقفون من الفلسفة موقف المعاداة فى سيرها مع التاريخ،

وانما نراه يرجو ان تفسح الفلسفة طريق الحضارة – ولو الى حين – حتى **تكتمل للتاريخ مقومات العلم** ، ويمكنه ان يرتقى الى مستوى اليقين .. ولا ضير بعدئذ من تطوير علم التاريخ .. الكامل .. الى مرحلة من التفلسف شأنها شأن مرحلة العلوم المتقدمة كافة ..

لكن المعادلة الصعبة تكمن فى طبيعة المجتمعات الانسانية وفى كيفية اخضاعها لدراسة فى التاريخ علمية .. **كيف نبلغ بالتاريخ درجة السيطرة العلمية التى تجعل من مجتمع انسانى حقلا لتجاربه ؟!**

وهنا يجدر بنا أن نستحضر تجارب من سبقونا فى هذا المضمار ، ونستهديها رؤاها حتى نحقق رؤية على المستوى المحسوس ..

ان مائدة فى السماء نتمثلها .. اذ يجلس اليها الخالدون ممن لاكوا سيرة الانسان وفلسفوا

تطوره .. لأجدر بأن يكون طعـام هذه المائدة عظاما آدمية تعرت من قشورها اللحمية ، حتى اذا ما استقى واحد منهم طعمها .. ملأ فمه هواء الحفريات المتربة .. فيزفره كلمات تملأ العيون والأسماع .

استقراء فلاسفة التاريخ

فهاهو **أفلاطون** ممثل الفكـر الهلينى .. يتردد صدى كلماته عن حياة الناس .. انهـا كالبحر الهائج الذى تنتابه حركتا المد والجزر ، تاريخهم خاضع للفعل ولرد الفعل ، **تاريخ الناس يدور دورات لابد أن تنتهى كل واحدة منهـا بالانحلال والكوارث ..** انها دورات محـدودة ومحـددة ، محدودة لانها لا تغير فيهـا ولا تعديل .. **فهى تكرر نفسها ،** ومحددة لأن كل واحـدة منهـا لا تزيد عن عشرة آلاف سنة شمسية ، ومن ثم فان تطور البشرية تزداد بين دورتين متناوبتين ، تفصل بين كل نوبة منهما طوفان يمحـو آثار الأولى من بشر ، ويسـوى الأرض ممهدا كما سوف يدب فوقها من جـديد البشر .. وهكذا دواليك . بل ان كل دورة منهما .. تمر الانسانية خلالها بخمس حالات.. الفطـرة أو الهمجية ، الزراعة الجبلية ، حياة المدن الجبلية ، حياة المدن السهلية ، ثم حياة المدن الساحلية التى يطغى بعدها الطوفان !!

وهاهو پوليبوس الميجالوپولى لسان حـال الفكر الرومانى .. تنطلق كلماته مؤيدة شطحة أفلاطون ، فتبين لنا كيف أن **الدولة فى أصـلها تعتمد على القوة ،** وكيف أنها فى تطورها تتخـذ مسار الانجـذاب الشعورى الى خلق فاضل يشيع بين أهلها ، ويعتمد فى شيوعه على عادات وعرف وتقاليد مرعية . فهو فى حديثه عن سر انتصار روما وتكوينها الامبراطورية الرومانية ، مطيحة فى ذلك بالامبراطوريات التى سـبقتها كافة .. **يؤكد أن القوة الكامنة فى صمودها هى شمولها كل أنحاء المعمورة ،** بمعنى أنها لم تقـع فى أخطـاء مؤسسى امبراطوريات الفـرس والاسبرطيين والمقدونيين .. فهاهى كلماته تردد « كانت امبراطوريات قوية وشهيرة ، بل بعيدة الحدود ، لكنها تركت بالفعل أجزاء كثيرة من المعمورة خارج حدودها مثل صقلية وسردينيا وشمال افريقية وشعوب غرب أوروبا النزاعة للحروب .. أما الرومان فأخضعوا العالم المعمور فعـلا ، وشيدوا دولة بلغت من الشهرة شأوا لم تبلغه الدول السابقة عليها أو التى جاءت بعدها » .

ولهذا فانه يحـاول اسـتيحاء تاريخ العالم من تاريخ الامبراطورية الرومانية التى جمعت شعوب المعمورة ، ويجعل من التاريخين وحدة شاملة للأحداث الانسانية .. يصبح فى الامكان استمداد فلسفة منها لتاريخ البشر .. « تفرض وحدة الأحداث على المؤرخ وحدة مماثلة من التأليف عندما يصور لقرائه عماية قوانين الحظ على أوسع مـدى ، فالحروب المحلية وما يتعلق بها من اجراءات قد تناولها عدد من المؤرخين ، بينما واحد منهم – فى حـدود معرفتى – لم يكلف نفسه مهمة فحص الروابط الداخلية لتتابع الأحداث وأصولها ونتائجها على مستوى النظرة الشاملة » .

فما هى النتائج التى استخلصها پوليبوس من نظرته الشاملة فى تاريخ العالم الرومانى ؟.. كلها لا تخرج عن قانون الدورة الأفلاطونية التى تنتهى فيها حياة الانسان بالكوارث الطبيعية .. تنتهى لتعود قلة باقية من الناس الى التكاثر والعمل .

التاريخ وطبيعة الاجتماع البشرى

وهاهو ابن خلدون مفكر العرب فى التاريخ وفلسفة حدوثه .. يصيح مناديا بان التاريخ ملىء بالأغلاظ ، كتابة التاريخ يجب أن تصوب ، التاريخ يجب ان يمنهج ، كما أن المنطق مدخل لدراسة الفلسفة فلابد أن يكون للتاريخ مدخلا .. يضىء الطريق للباحثين فى اقتفاء آثار الشعوب منذ الأزل حتى الأبد .. ان اقتفاء خطاهم يتطلب الماما بواقعات العمران .. « فللعمران طبائع فى احواله ترجع اليها الأخبار وتحمل عليها الروايات والآثار .. » ومن ثم **فان تاريخ البشرية لا يسير اعتباطا ، بل يخضع لأصول ونواميس تشتق من طبيعة الاجتماع البشرى .**

كلمات انطلقت فاطاحت بحـاجز يحجب طريقا جـديدا .. لكن احجار هذا الحاجز اسـتطاعت ان تشتت هذه الانطلاقات .. فانحرفت عن ولوج هذا الطريق ، بل ارتدت لتطن .. فنسـمع لها صدى ما سبقها من كلمات .. مظاهر الحياة كلها لدى الناس تتدرج من البساطة الى التعقيد .. تفكير الناس ، عقيدتهم ، نظامهم العمرانى والسياسى ، حتى

شرفهم وحسبهم .. **كل هذا يمر بمراحل أربع متعاقبة .. البداوة ، ثم الملك ، ثم الحضارة** ، وبعدئذ الاضمحلال والخراب والفناء . لكن — والحق يقال — قانون المراحل الأربع هذا لا يشبه تماما الدورة الأفلاطونية ، **ولا يمثل نظرية التقدم المطلق المستمر** لدى البشرية على مسار التاريخ .. بل هو تقدم محدود .. يحده فى النهاية الهرم والفساد ، ثم ينقله الى حقبة ثانية وثالثة ورابعة .. الخ فقد يرمز بعضها للتقدم ، ويرمز الآخر لتأخر والانحلال .. وهكذا .

هاهو المفكر الايطالى فيكو يسير على الدرب فى فلسفة التاريخ .. فيجد أن **مظاهر الحضارة لا تخرج عن الدين والأسرة ودفن الموتى** ، ويجد أن **تاريخ الانسانية وحدة متماسكة ، تتطور شعوبها ومظاهر حضاراتها بنوع من الحتمية** ، ولكن بسرعات متفاوتة .. فتنتقل من الهمجية الى حياة اجتماعية منظمة **من خلال مراحل ثلاث** : ١ — **دينية** يسودها الخوف من الآلهة ، فتصطبغ أفكار الناس بالخرافات والأساطير ، وينتابها نظم من الحكم استبدادية يحتكرها رجال الدين ، ومن ثم ينسبون كل تصرفاتهم الى الآلهة وحقوقها المقدسة .. ٢ — **بطولية** يتاله فيها بعض البشر ويسيطرون على ما عداهم ، فتكسو هذه النظرة كل القيم السائدة مثل الشرف والحق واللغة وكيفية الحكم ، ومن ثم **يظهر نظام الطبقات** وتسود نزعات القوة والمخاطرة .. وثالثة المراحل هى **مرحلة الانسانية** ، حيث تحترم فيها الطبيعة البشرية ، وتراعى فيها الواجبات والحقوق ، وتسود فيها نظم من الحكم تدعو الى المساواة والحرية فى النقد ، وتعم لغة شعبية سهلة الكتابة والتداول .

لكن المهم **فى هذه المراحل ألا اتصال بينها ، بل مجرد تعاقب بين دورات مستقلة** تنتهى ثالثتها الى الترف والميل الى جمع المال وضعف الأديان وسيادة روح الأنانية ، ومن ثم ينشأ البغض بين الفقراء والأغنياء ، وتخرب ذمم الحكام فتفسد الحكومات ، ويتدهور موقفها الى الحد الذى لا يصلح معه اى علاج .. فينتهى الأمر الى احتلال عدو قوى لمثل تلك المجتمعات المفككة .



فولتير

لكن فيكو يشرع فى تدعيم نظريته الفلسفية بتطبيقها على الواقع التاريخى .. **فيتخذ من عهد هوميروس مثالا المرحلة الدينية ، ومن مدينة أسبرطة عهد البطولة ، ومن أثينا عهد الانسانية ، ثم يطبقها على الرومان** فيجعل من خضوعهم لرؤساء الأسر مرحلة دينية ، ومن صراع الخاصة منهم « الباتريشيانز » مع عامتهم « البليبانز » حول حقوق العامة مرحلة بطولية ، ومن عهد الجمهورية الذى اقرت فيه حقوق العامة ومساواتها بالخاصة مرحلة انسانية . كذلك **يطبقه على العصور الوسطى** فى أوروبا ، ثم **على الأمم المعاصرة له** .. فتلمس من جهوده تلك مدى رغبته فى صبغ نظريته بصبغة علمية ، والتصديق عليها من واقع المجتمعات التاريخية والمعاصرة .. لكن ظلام الطريق طمس عنه بقية المعلومات عن طبيعة الحياة الاجتماعية لدى الشعوب الشرقية ، وتعظيمه لأفكار السالف — مثل أفلاطون — جعله يقلدهم .. فجاء بفكرة المراحل هذه .. مع أنه حذر المؤرخين من الوقوع تحت سيطرة آراء القدامى لينطلقوا الى رحاب البحث التاريخى القويم .

أما المفكر الثائر **فولتير .. فقد غلى الدم فى** عروقه من سماعه لهذه الآراء ، **وانبرى معترضا على هذه المراحل أو الدورات** ، لكن اعتراضه

لم يكن على مبدأ وجودها أو الاعتراف بها أصلا، وإنما كان منصبا على **عددها** .. فلم يعترف **الا بعهدين** فقط .. **عهد الفطرة الخالصة** وعهد المدنية .. لكنهما حالتان مثاليتان كان على الانسانية أن تمر بهما ، لأن عهد الفطرة الخالصة لديه فطرة فكرية يسود فيها حكم العقل وفضائل الأخلاق وتعاليم الايمان الفريزى ، اى عهد توازن اجتماعى لا عهد صراع او حروب . **أما عهد المدنية فهى حالة ـ فى رأيه ـ لم نصل اليها بعد** .. لأنها تنتج عن تعاقد بين الشعوب والحكام على أن يرعى الحكام حياة الشعوب واحترام القوانين وسيادة الأديان العقلية ، ومن حق الشعوب أن تثور عليهم ان أخلوا بالتعاقدات المبرمة .

ولهذا تفتق ذهن ڤولتير عن اكتشاف **حالتين منحرفتين** فى الواقع ، وتمهدان الى عهد المدنية المنتظر ، هما .. حالة الهمجية لدى الأمم المتأخرة ، وحالة المدنية الناقصة لدى الأمم المتقدمة فى عصره . وظن ڤلتير أنه قضى على الخلاف بين فلاسفة التاريخ بهذا القانون الحاسم .. لكنه مضى وظل الخلاف على حدته ..

كذلك الأمر مع **چان چاك روسو** .. انه حزين دائما على الماضى ، يتباكى على عهد الفطرة ، يجعلها منبعا لمجرى تاريخ البشر .. ولما كان المنبع دائما على مرتفع من المرتفعات .. فان روسو قد استمد رأيه من تلك الصورة التضاريسية .. فقال بأن **الانسان آخذ فى الانحدار** تماما كانحدار الماء من المورد المرتفع الى السهل المنخفض .. حتى يتبدد فى النهاية بين الوديان والبحار .. والتاريخ فى مجراه بين المنبع وبين المصب لابد أن يخترق **عهودا أربعة** .. أولها **هذا العهد الفطرى** الذى عاش فيه الانسان لاشباع حاجاته الضرورية وابتعد عن كل صنعة بشرية ، وثانيها **عهد الاستقرار** والحياة الجماعية وتقسيم العمل بين الرجل والمرأة .. فبدأت فى ذلك العهد ظاهرة التملك والصراع ، وثالثها عهد **استخدام المعادن والزراعة وامتلاك الأرض** .. ومن ثم ظهر الفرد القوى الذى يضع يده على أرض فيؤمن على ادعائه القوم البسطاء ، فنشأت الجرائم والحروب ،



ابن خلدون

ورابع العهود عهد **محاولة التخفيف من حدة ما سبقه من آثار الملكية الفردية** .. وذلك بتنظيم **عقد اجتماعى** تنظيما عقليا خالصا .. تنشأ فيه الدولة والقوانين والحكومات .. ومع ذلك فهى محاولة فاشلة لأنها تقضى على الحرية الطبيعية ، وتزيد من ضعف الفقير ، وتضاعف من اطماع الغنى .. فتضيع معالم المساواة .. ولا علاج غير العودة الى العهد الطبيعى ..

ومعنى **هذا** أن روسو لم يكتف بأن يدور الانسانية فى بدعة الحلقات أو الدورات ، بل افترض عقدا لا سند له من الواقع .. ينظم به الصلة بين الحاكم والمحكومين .. وذلك مما يزيد ظلمات الطريق الذى نسير فيه الى فلسفة للتاريخ .

فكرة التاريخ الكلى

ويكاد مارو أن يمل آراء الدورات هذه ، فيلقى بها جانبا ، ويبحث عن مفكر فى الماضى مثلها مثله .. فيصطدم بفكرة عن التاريخ الكلى من وجهة نظر عالمية .. للفيلسوف الألمانى **عمانويل كانط** .. فالتاريخ عنده يصبح ذا معنى، لو نظر اليه كمسيرة مستمرة بلا هدف للتقدم أو للتأخر ، **فلا يهمه غير ربط أحداث هذه المسيرة التاريخية بالنوع الانسانى عامة لا بفرد معين** . ولهذا .. ففى الامكان أن يتبع التاريخ خطة طويلة المدى تستهدف النوع الانسانى ككل ولو على حساب منفعة الفرد وخيره ..

وشأن التاريخ فى هـذا شأن العناية الالهية او الطبيعة تماما . ومن ثم فعلينا أن نتخيل أن للطبيعة او العناية الالهية وسيلة ما تتأكد بها من مواصلة هذه المسيرة التاريخية فى فترة زمنية طويلة يمكن ادراكها من خلال النوع الانسانى .

يقصـد كانط بهذه الوسيلة التى علينا تخيلها .. ما لدى الانسان من ميول اجتماعية ولا اجتماعية ، وبالتـالى فان ترداد الانسان بينها هو الذى يشكل أو يوجه مجرى التاريخ .

ومن هذا المنطق يمر الناس من حالة الهمجية الى الحضـارة **بمرحلتين ..** أولاهما انتقال من حالة الطبيعة الى حالة **مجتمع متحضر** يجمع بين اعلى الحـريات الممكنة وبين اقصى تصميم وضمان لتحـديد هذه الحرية بطريقة تسمح **بتعايش كل فرد مع الآخرين** ، وثانيهما **اقامة اتحـاد فيدرالى لهذه الامم المتحضرة** يتمتع بسلطات على جميع اعضائه .

وبهذا لا يقنع كانط بالتاريخ فى الماضى ، وانما يقفـز به متنبئا له بمستقبل .. على ضوء ما ارتآه واجبا ان يكون .. ومن ثم يعرض مارو عن كلماته لأنه يعيش حاضرا يختلف تماما عما تنبأ به الفيلسوف .

كذلك الأمر مع ترجو فى قوله عن التاريخ بأنه دستور لتجارب الأمم .. حلوها ومرها ، وان الجنس البشرى ما هو الا مجتمع واحد ، وانه دائم السير الى الرقى باحدى وسيلتين .. عمل وانتاج فى هدوء ، او وثبة الى مستوى أرقى فى ثورة باعتبارها من طبائع الأشياء .. ومن ثم يتحقق عن ذلك ارتقاء عقلى وآخر اجتماعى وعدالة فى التشريع . الا انه **يلتزم ايضا بفكرة المراحل التدرجية** ، لكنه يحصرها فى **ثلاث ..** تغلب على اولاها السمة **الدينية** ، وعلى ثانيتها المسحة **الفلسفية** ، وعلى ثالثتها روح **التجربة ..** ومن ثم يقع فى الخطأ الذى وقع فيه السابقون .

وقد يقول فيلسوف أقوالا مقبولة عقـلا لكنها لا تقبـل التطبيق على الواقع .. حتى لو طبقها هو من وجهة نظره .. وذلك مثلما فعل **هردر ..** فالتاريخ عنده حصيلة **الفعل المتبادل بين قوتين ..** احداهما خارجيـة تتمثـل فى **البيئة الانسانية** ، والأخرى باطنية يمكن تعريفها بأنها **روح الانسان** او الشعوب المختلفـة التى تنقسم اليها الأنواع الانســانية المتجانسة ..

وعلينـا لـكى نفهم تاريخ أى شعب ان نفهم المحيط العام الجغرافى والمناخى ، ومعنى ذلك أن محاولة تفسير تطور هذه الشعوب جميعهـا تفسيرا كاملا ضرب من المحال .

لكنه عندما شرع فى تطبيق هذه النظرة .. برزت واضحة **روح التعصب ، فلم ير أمامه من مثال للانسانية المفترضة غير بنى جلدته الألمان،** واضطر الى تقسيم الشعوب طبقا لدورة وجد نفسه منساقا اليها .. هى الطفولة والشباب والرجولة والشيخوخة .. قياسا على الدورة الحيوية للانسان ، ومن ثم صنف الشعوب فى كتابه الكبير Magnum Opus المعروف باسم **« أفكار لتاريخ فلسفى للانســان » فجعـل الشعوب الشرقية ممثلة لطفولة الانســانية** الأولى ، وجعل من **المصريين والفينيقيين ممثلين لطور شباب الانســانية** ، ومن **اليونانيين طور الرجولة** التى يتوافر لها الحيـاة والحـركة والابجـاء ، ثم جعـل من عهـد **الرومان طور الشيخوخة** لأنهم عبدوا القوة ولم يعبدوا العقل .

واظننا نلمس مدى التضارب والاختـلاف فى وجهات النظر حول القوة والعقـل ، وحول تقويم الامبراطوريات الرومانية او الفـارسية البائدة .. اختـلاف جذرى بين ما قرأناه من آراء الفلاسفة .. لانهـا حادث عن طريق العام الذى لا يخدع او يخطىء .

العقل يحكم العـالم

فهل نهج مفكر عقلى مثل **هيجل** منهج العالم فى فلسـفته للتـاريخ ؟ .. هاهو يقـول : ... « الفكرة الوحيدة المصاحبة للفلسفة عند تأمل التاريخ هى الفكرة البسيطة للعقل ، اى ان **العقل يحكم العالم .. ومن ثم فان تاريخ العالم هو عملية عقلية »** .

وذلك معنـاه انه يمكننا حبك رواية ذات اهمية لوقائع تكون منهـا ، وانه يمكننا كذلك ذكر اسس ودوافع هذه الوقائع .. حتى نخرج بصـورة عقلية لتاريخ هـذا العالم . فالمؤرخ الفلسفى ـ على اساس هذا المفهوم ـ ينظر الى اكتشـاف اسرار معنى ومغزى التاريخ بأكمله ، واظهار كيف يعمل العقل فى مجـال التاريخ ، ومن أجل ذلك ، عليـه أن يعتمد على نتـائج

التاريخ التجريبى كمادة اولى ، وعليه ان يوضح التاريخ « بالسعى وراء رفع المضمون التجريبى الى مرتبة الحقيقة الضرورية » ، ذلك التاريخ الذى يتركز مفتاحه فى فكرة الحرية وتطورها فى الواقع .. فيحاول هيجل ان يستمد من هـذا الواقع سندا لفكره .. فيجد أن حضـارات الصين وبابل ومصر كان الطغيان والعبودية فيها هما القانون .. اما الحرية فكانت مقتصرة على فرد واحد هو الملك ، ثم يجد ان العالم اليونانى الرومانى قد احتفظ بتنظيمات العبودية .. لكنه مد نطاق الحرية كحق للمواطنين .. الا انه كان مجرد ادعاء لأنها لم تكن حقـا لجميع الأفراد ، كذلك يجد ان الشعوب الألمانية لأوربا الحديثة قد اتخذت صراحة فكرة الحرية .. ومع ذلك لم تتحقق كاملة فى نظمهم . ومعنى ذلك انها فكرة آخذة فى التقدم .. وهذا هو المسـار العقلى للتاريخ الا وهو التقدم ، ولذلك فانه يكمـل نظريتـه عن القوى المحـركة للتغير التاريخى بقوله .. فى الامكان تنفيذ الخطة الكبرى للعقل بمعاونة العواطف الانسانية فقط .

محـاولة تغيير العالم

فأين القانون العلمى من هذا الديالكتيك فى النظرية الهيجلية ؟ .. ان مارو لا يجد محيصا عن تركها ، ليلوذ من قال « ان الفلاسفة السابقين قد حاولوا فهم العالم فقط ، ولكن المسألة هى كيف نغيره » الا وهو **ماركس ..** ذلك لأنه **أراد أن يجعل دراسة التاريخ معتمدة على أساس علمى** .. بمعنى عدم تفسير الظواهر التاريخية بطريقة غيبية ، وانما بمفهوم عملى . وعلى هـذا فالمذاهب المتضمنة لتلك المفاهيم المتغيرة تاريخيا لا يمكنها التعبير عن قيم او وقائع خالدة .. ذلك لأن الواقـع الخـالد هو نمو سيطرة المجتمع الانسانى على نفسه وسيطرته على الطبيعة بالتقدم العلمى .. وما المجتمـع الانسانى الحقيقى الا البروليتاريا ، فحينما تنتصر .. وحتما سيحدث ذلك .. ستنمحى الاختـلافات وتنمحى اداة القهـر المتمثلة فى الدولة ، ولا تبقى غير التميـزات التكنولوجية التى يمكن تسويتها بين الخبراء من غير لجـوء الى قوة . **ولذلك يرى ماركس أن أى عملية خاصة بالتفسير التاريخى .. لابد أن تنبنى فى الأصل على الأساس الاقتصادى الذى حدث فيه هذا التغيير الذى يتطلب التفسير .**

وهنا يضع مارو قلمه متسائلا .. الا يعثر على عالم صادق يبحث بجـدية ودأب فى المنهج الذى تستقيم به دراسـات التاريخ ؟! هل فى الامكان معرفة موضوعية للتاريخ الانسانى بعيدة عن اصحاب وجهـات النظر ؟! .. قد تتركز عوامل الاختـلاف بين السابقين فى اهوائهم الخاصة تجاه أفراد أو طبقات لهؤلاء الأفراد ، او فى تحيزهم لوطن او طبقـة او دين ينتمون اليه ، او فى تصارع نظرى حول تفسير التاريخ ، أو ربما فى تصور كل منهم لطبيعة الانسان .. ومن ثم يخضع كل منهم لمعتقدات اسـاسية فى الأخلاق .. فاذا ما وصلنا الى حصر هذه العوامل .. أيصـبح فى الامكان تطهير البحث التاريخى من شوائبها ؟! .. يبدو ان هـذا لا يكفى .. اذ لابد من تحـديد مجال هذا البحث وبلورة الهدف منه .. لكن ما يطمئن كل طامح الى تحقيق موضـوعية للتاريخ .. هو أن التقدم العلمى فى سائر العلوم سيساعد حتمـا على تقـديم الوسائل الدقيقة لضبط الحقـائق التاريخية فى الماضى وفى الحـاضر فيما بعـد .. ومما يزيد الاطمئنان أكثر ان الهـدف المجمع عليه من دراسة التاريخ هو الانسان وفكره .. لا عواطفه أو انفعالاته او حتى الكون المحيط به .. .

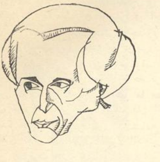
لذا فانه لا يبقى من جهد امامنا نبـذله الا ازاء تحديد مجال بحثنا التاريخى .. وتحديد المجال هنا ينصب على الواقعة التاريخية .. هل هى حقيقة تاريخية خالصة من الأساطير ومن ثم تكون جزئية منفصلة عن خرافات سائدة وقتها وعن المؤرخ نفسه ؟.. أم هى يقين تاريخى مستخلص من عدة حقائق تاريخية خالصة ، وكان للمؤرخ فيها دور الاستصفاء .. فقارن بين المختلفات منها ، وجمع بين المتشابهات فى أنماط عقلية ، ثم حللها فى ضوء حصيلته العلمية الخـاصة بقوانين وظروف هـذه الحقائق المكتشفة .. ومن ثم خـرج من كل هـذا بما يشبه القانون المنبثق عن هذه الظـروف ،

والمطبق على ما سوف يماثلها ؟ .. ان استطاع المؤرخ ان يفعل هذا .. فلا يصح ان ينسى وهو يشرع فى كتابة ما توصل الى اكتشافه .. ان يتمثل تعاليم **كروتشى فى كتابة التاريخ كتابة جمالية** .. كتابة تدور حول الروح باعتبارها الوجود الحقيقى .. هى العالم بما يحتويه من خبرة بشرية بشتى أنواعها فى علم الجمال او المنطق او الاقتصاد او الأخلاق .. ومن ثم فعلى المؤرخ ان اراد ان يتفلسف .. ان يعتبر الفلسفة نسقا يعرض به التاريخ ومناهج بحثه .. بشرط الا يعتبر كل **التاريخ تاريخا معاصرا لعقله هو .**

حتمية النتائج الانسانية

لذا فاننا نجد ان مارو يناقش كلا من **كولنجوود وتوينبى وبرتراند رسل** مناقشة هادئة .. حول ضرورة النظرة العلمية التاريخية التى يمكن بمقتضاها ان نقول بحتمية نتائج انسانية على ضوئها فى ظل شروط وظروف محددة ..

فهو يتناول شعار **كولنجوود** لفكرته عن التاريخ ، المعروف بعبارة « **كل التاريخ تاريخ فكر** » ، ويسلم معه بأن المؤرخ لا يشاهد الوقائع التاريخية ، ولكنه يشاهد وثائقها وآثارها .. ومن ثم فانه فى محاولته فهم هذه الأحداث والوقائع بنفاذه الى اعماقها والى الخيط الذى يسلسل ترابطها وتعاقبها .. لا يعتمد على فكره وحده أو أفكار من سبقوه من المؤرخين والمعاصرين له ، وانما يستعين بمنجزات العلوم الأخرى مثل الزراعة والكيمياء والعمارة وطبيعة الأرض ومكونات المناخ ، بل يستعين بحفريات تفصح عن معتقدات الانسان وتقاليده فى فهم التطور التاريخى لها .. ومن ذلك يستطيع ان يتحقق من بعض الوقائع التى تستعصى على الفهم .. مثل الحجم السكانى للمجتمعات التاريخية وتطورها من الاتساع الى الضيق او العكس ، وما اثر ذلك على المجرى التاريخى لهذه المجتمعات فى قوتها وفى ضعفها .. ولا تتمثل العقبة أمام المؤرخ فى سبل ذلك الا فى القصور والعجز عن استحضار ادلة مندثرة تملأ الكتابة التاريخية بالثغرات ، لكن علاج هذه العقبة لا يتمثل فى ملكة التخيل التى يشترطها كولنجوود فى عالم التاريخ ، وانما العلاج يتركز فى توسيع لآفاق معلوماته العلمية فى البحوث الأكثر اكتمالا وتقدما .. والا ظل الأمر وقفا



١ . كانت

على الشطحات الخيالية وذاتيات المؤرخين .. وهذا هو عين ما وقع فيه كولنجوود .. اذ لم يستطع الاعتماد على الخيال القبلى الذى نادى به ، فانزلق الى تجربته الشخصية المحدودة والى عموميات التاريخ .

ولهذا فان مارو لا يريد أن يغمط كولنجوود حقه .. فيقول ان نظريته ممكنة بالنسبة للسير وتاريخ السياسات والحروب ، لأنها قد تكون مقصودة ومدبرة فيبرز فيها عنصر التفكير المرسوم .. أما ما عدا ذلك فخاضع حتما لتلقائية المجتمعات وتعدد مجالات نشاطاتها .

وبهذا المستوى الفكرى يناقش مارو فلسفة توينبى التاريخية .. ويبدأ من مسلمته القائلة « الأسبقية والتبعية الزمنيتان لهما دلالة ذاتية تافهة ، أو بالأصح لا دلالة لهما الا فى محيط حضارة واحدة محددة ، أما عند مقارنة حضارات مختلفة بعضها .. فالعنصر الزمنى لا علاقة له بموضوعاتها فى غالب الأحيان .. وعادة ما يكون مضللا ، أما فى المعنى الفلسفى .. فستظل الحضارات كما كانت من قبل معاصرة لبعضها البعض .. لأنها جميعا من نبع الأسرة الانسانية بأجيالها المتعاقبة ، وما الفروق فى الأعمار بينها غير فروق تتناهى فى الضآلة اذا ما قورنت بالعهد الطويل الذى عاشته هذه الأسرة الانسانية الخالدة » .

معنى هذا ان **الحضارة عند توينبى هى الوحدة الوحيدة** الصالحة للدراسة التاريخية ، وبهذا شرع فى **مؤلفه « دراســـــة التاريخ » ذى العشرة أجزاء** ، فى تحديد معالم احـــدى وعشرين حضارة فى الماضى والحاضر ، وعـــزل من ملامحها ما اعتقد انه متكرر فى تاريخها .. لكنه من الملاحظ ان توينبى فى أجـزاء مؤلفه الأولى قد قام بدور عالم الاجتماع الذى ينهج المنهج التجريبى فى بحثه عن عوامل نشأة وتدهور الحضارات ، لكنه فى الأجـزاء الأخيرة منه يخضعها للاجابة عن سؤال واحد تردد من قبل بين فلاسفة التاريخ .. **هو ما معنى التاريخ ان كان له معنى** ؟.. لذلك فان اجاباته طوال هذه الاجزاء تتركز حول اكتشافه لهذا المعنى الذى تمثل فى الغاية والمبرر الكامنين فى العديد من الكوارث التى حاقت بحضارات مندثرة .. هـــذه الكوارث لا تستهدف غير اعداد الناس وتهيئتهم لتقبل أوضاع ونظم دينيـــة علوية قد تكون فى عالم الغيب . ومن ثم فان هـــذه **الحضارات تمر باطوار أربعة هى التحـــدى والاستجابة** ثم **الانسحاب والعـــودة** ، وهذا ما مرت به حضـارات بائدة مثل الحضارات اليونانية والرومانية وحضارات أمريكا الوسطى والجنوبية ، وما سوف ينتظر الحضارة الغربية أيضا .. ومن ذلك نلمس ان توينبى فى قانونه عن التغير التاريخى للحضـــارات قوة التنبؤ بالمستقبل ..

وهنا الخطأ المنهجى فى وجهة نظر توينبى.. فهو بدأ بالنظرية كعالم اجتماع ، وبحث عن أسانيد مؤيدة لها من شـــواهد حضارية فى التاريخ .. فجاء استشهاده ذاتيا .. تتضح فيه شخصيته التى تخضع بعض الوقائع لها .. فيتناولها بالتعبير احيـــانا وبالتجاهل احيانا أخـــرى ..

ومع ذلك **فينسب له الفضل فى تقـــديمه للدراسات التاريخية أضخم عدد من العينات** الحضارية ، التى توجه نظـــر المؤرخين الى مجالات اعتادوا تجاهلها مثل الحضارات الشرقية عامة والمصرية على وجه الخصوص .

ولا يبقى امام مارو غير **برتراند رسل** .. ذلك العالم الرياضى ، والفيلسوف العقلى ، والباحث **فى التاريخ من زاوية الفكر الاجتماعى والسياسى** ، وهو فضلا عن ذلك نال من الشهرة العالمية ما جعله من أعلام **الدفاع عن العقـــل والحرية** ، وأول الدعاة المعاصرين **للســـلام** والحفاظ على الحضارة العالمية .. فهو امـــام مارو مسلح بعقلية العالم ومنهجـــه ، ومزود بفكريات متعددة الجوانب الثقافية .. لكنه يتساءل .. هل آن لعلم التاريخ ان يكتمل ، فيحتضنه عالم الرياضة ليفلسفه ؟.. هـــذا مما لا شك غير متوافر للتاريخ بعد .. فالواقع العلمى يؤكد انه لم يتخط بعد طور تقعيـــد منهج ينظـم ويقنن مباحثه . فان كان الأمـــر كذلك .. فهل نحس بفجـــوة تباعد بين عالم الرياضة وبين اصول آرائه فى تاريخ الانسانية؟!. اننا عندما نراه يرجع انحدار الانسان من سلالة القردة .. نقول انه من مؤيدى علمية نظـرية التطور ، لكننا عندما نجده يقول ان هذه القردة قد تمكنت من ايجاد حل ديموجرافى لمشكلة كثافتهم بالهجرة والحرب .. ينتابنا العجب . واصبح المستقبل الانسانى مضمونا للقردة التى هاجرت الى الحقول والسهول .. فسارت على أقدامهـــا واستخدمت أيديها ، ونمت امخاخها درجات سمحت لها بقدر من الذكاء على مدى ملايين السنين .. حتى صـــار هو الانسان الأول الذى توصـــل الى ترويض الحيوانات واستماضـــته برعيها عن صيدها ، ثم زرع فى مصر وبلاد النهرين ، ودخل بعدئذ الى عصر الكتابة التى فتحت امامه أبواب الحضارات حتى الآن . ومن ذلك نرى ان قصة التطـــور هذه لم يكن ينقصها التعاقب العقلى أو التسلسل المنطقى ، فهى تفتقد حقا الدلائل المادية عدة كل عالم فى بحث علمى محترم .

ثم ان رسل يدعو الى ايجاد حكومة عالمية تشرف على العالم اجمـــع وتصرف اموره ، بل انه يغالى فى الدعوة لها الى حد امكان الجوء الى العنف او الحرب لتحقيق وجود مثل هذه الحكومة .. بحجة انها هى الوسيلة الوحيـــدة لاقرار السلام فى العالم وحل مشكلات السكان والتعصب العنصرى والصـــراع المذهبى .. ويؤيد وجهـــة نظره هذه بقانون التسلسل الطبيعى الذى قرت به البشرية على مـــدى التاريخ ، والذى يبين أنها تطورت من الأسرة الى القبيلة فالأمة ثم تحالف الأمم العالمية كلها .

وهنا يقع راسل صاحب العقلية العلمية فيما وقع فيه سابقوه .. فيفترض للانسانية عامة دورة تمر بها دونما ســـند أو دليل ، ويتجاهل فى ذلك طبائع المجتمعات الانسانية

بما لهـــا من عادات وتقاليد ، ويتنكر لعنصر القومية كحقيقة تنشأ حولها كل المجتمعات .. بل انه يخالف دعوته الى السلام بسماحه للدولة العالمية أن تشعل حرب توحيد أمم العالم .. وراسل فى تأييده لمثل هـــذه الدولة القوية بممارسة وجودها يشبه فى ذلك دعوة بوليبوس الميجـــاليولى فى غياهب التاريخ الرومانى .. **وهذه لا شك ردة بالفكر الى الوراء .**

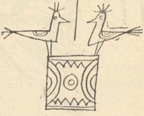
تقويم علمية التاريخ

وما علينا بعد ذلك كله ــ فى رأى مارو ــ الا أن نطرح فلسفة التاريخ جانبا الى حين ، ولنأخذ على عاتقنا **تقويم علمية التاريخ** .. ومع ذلك فهو يدرك تماما تميز مادة البحث التاريخى عما عداها من بحوث علمية ، فهو ــ كما يقول ــ « يعالج معدنا شديد الصـــلابة صعب المراس يحتاج الى اعلى درجات الحرارة الصـــادقة .. لتخلص فى تطويعه للدراسة ، أو اخضاعه لنظرية من النظريات .. ذلك هو الانسان الذى حير أعظم العقول ، وخطأ أرجح الآراء » . . .

لكن مارو يتركنا بعد موقفه النقدى هذا فى موقف الحيرة المنهجية .. فهو يعترف بل يوصى كل باحث فى تقـــويم تاريخ الانسان أن يعتنق الديالكتيك والحتميـــة التاريخية لأنهما أقرب الى التفسير العلمى لمســـار التاريخ ، حتى لا ينحرف الى متاهات التأمل والشطط .

جمال بدران

من الكوخ الى التفتيش



ســـبق للأديب القصصى حسن محسب أن قدم منـــذ ثلاث سنوات مجموعة قصص قصـــيرة بعنوان « **الكوخ** » أبرز ما فيها أنها مجموعة قصص قصيرة وليست شيئا آخر .. و « **الكوخ** » هى المجموعة « البكر » للكاتب على الرغم من أن مجمـــوعة أخرى هى « **لحظة حب** » قد سبقتها الى النشر بست سنوات .. ففى « **الكوخ** » رؤية واضحة للقصـــة القصيرة ومفهوم متبلور عنها .. فضلا عن المعالجـــة العصرية والأســـلوب المعجـــون بالروح المصرية الصميمة النابعة من جوف القرية أحيانا ومن قاع المدينة أحيانا أخرى وأحيانا أخيرة من قلب العاصمة .. القاهرة .

أما « **التفتيش** » فليست لـــه شخصية محددة .. فالكتاب ينقسم الى أجـــزاء ثلاثة .. الجزء الأول بعنوان « المنفى » وهو عبـــارة عن رواية قصيرة تقع فى أربعـــة فصول صغيرة وفى أماكن متعـــددة ، كما تستعرض شخصيات مختلفة ومواقف متباينـــة .. والجزء الثانى يحمل عنوان الكتاب « **التفتيش** » وهـــو عبارة عن «**خماسية اذاعية**» أو خمس قصص ليست قصيرة ، لكل منهـــا عنوان جانبى ويجمعها جو واحد هو جو الريف ومصدر واحد هو التراث الشعبى .. فمن التراث الشـــعبى اختـــار الكاتب سيرتى « **أبو زيد الهـــلالى** » و « **الزيناتى خليفة** » ولكنه عالجهما معالجة عصرية تخدم الأفكار التى يسعى الى تأكيدها من خلال السير أكثر مما تحكى السير نفســـها .. ويضم الجزء الثالث « **قصصا أخرى** » يصل عددها الى سبع قصص تحافظ جميعهـــا على جوهر القصة القصيرة وتبرز منهـــا آخر قصة وهى « **عباس ومنصور** » التى تقارن بين نظرتين أو جيلين من أهل الريف .. جيل قديم كان يرحل الى القاهرة هربا من تخلف القرية وكسادها وجيل جـــديد يتطلع الى أسوان ويرى فيها خيره ومكسبه بعد أن ازدحمت العاصمة ولم تعد تحفل بالوافدين اليها من القرى .. وبعد أن يحقق عباس نجاحه فى أســـوان يدعو والد منصور ابنه الهائم على وجهه فى القاهرة بالاتجاه الى أسوان أرض الخير الوفير .

واذا كنا قد قلنا : « ان المجاميع القصصية التى تظهر فى أدبنـــا من انتاج الشبان لا تشكل موجات فى تيار أكبر ينتظمها ولا هى دوائر صغيرة فى حركة أعرض وأعمق وانما هى فى أسعد الأحوال انفعـــالات فردية تعبر عن أصحابها أكثر مما تعبر عن اتجاه أدبى غامر وتصدر عن ذواتهم أكثر مما تصـــدر عن الوجدان الجمعى بعامة » .. فان تناول السيرة الشـــعبية ومعالجتها معـــالجة عصرية كما فعل حسن محسب تجعلنـــا نستثنيه من هـــذا الحكم الى حد كبير وكبير جدا » .

الصهيونية و الرأى العام الأمريكى

عبد الواحد الإمبابى



- لقد استطاع اليهود أن يشكلوا فى أمريكا دولة داخل الدولة ، وأن ينتزعوا أهم مراكز التوجيه والقيادة الحقيقية ، سواء فى ذلك الأجهزة الرسمية على مختلف مستوياتها أم غيرها من التنظيمات والمؤسسات الجماهيرية .

- بدأت القيادة الصهيونية فى أمريكا تمارس سياسة الرقابة المحكمة على كل ما ينشر فى الولايات المتحدة من كتب ومطبوعات ، فتجيز منها مالا يتعارض مع وجهة نظرها ، وتعمل فى ذات الوقت على ترويج كل ما يخدم قضاياها .

- لقد تمكنت الحكومة الخفية ـ الصهيونية ـ من أن تكون لها رقابة كاملة على الصحف والراديو والتليفزيون والمسرح والسينما وكثير من المؤسسات التى تؤثر على الرأى العام الأمريكى بما فى ذلك الكنائس المسيحية .

حتى عام ١٨٨٠ لم يكن عدد اليهود فى أمريكا يتجاوز ربع المليون نسمة جاء معظمهم من اوربا واسبانيا والبرتغال ، ولم يكن لهم أى تأثير واضح فى الحياة السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية داخل المجتمع الأمريكى . وكانوا قد أنشأوا من قبل فى عام ١٨٤١ أول معبد يهودى استخدمت فيه لأول مرة آلة موسيقية هى الأرغن تصاحب المصلين أثناء القاء تراتيلهم الدينية . وفى الصلاة الأولى التى اقيمت فى هذا المعبد وقف الدكتور « **جوستانوف روزونيسكى** » يخطب قائلا : « ان هــذا الكينس هو معبدنا وهذه المدينة هى أورشيلمنا ، وهذه الأرض الطيبة هى أرض ميعادنا » .

وظل هذا الاتجاه يسيطر على أفكار الجالية اليهودية فى أمريكا حتى بعد انعقاد مؤتمر بال فى سويسرا . ففى عام ١٨٩٦ اجتمع أعضاء المجلس اليهودى الأمريكى وقرروا معارضة الحركة الصهيونية باعتبارها وجها سياسيا يحمل فى مضمونه دعوة خطيرة تهدد وضع الأقليات اليهودية التى تعيش داخل كل دولة ، خاصـــة الولايات المتحدة الأمريكية ، ويومها أصدر أعضاء المجلس تصريحا جاء فيه

« ان صهيون كانت حقيقة وطننا العزيز فى الماضى ولكنها لم تعد الآن سوى ذكر مقدسة ولن تكون بحال محط آمالنا فى المستقبل لان أمريكا هى أرضنا وصهيوننا » .

واستمر موقف يهود امريكا ـ أو بعبارة أكثر دقة موقف الغالبية الساحقة منهم ـ ازاء الحركة الصهيونية الجديدة موقف الرفض والاستنكار طوال الفترة الأخيرة من القرن التاسع عشر حتى ان الجريدة اليهــودية « **الاسرائيلى الأمريكى** » نشرت فى عام ١٩٠٤ مقالا أكدت فيه اصرار معظم الصحف اليهودية التى تصدر فى أمريكا على معارضة هذه الدعوة السياسية الغريبة وذكرت فى نهاية هذا المقال انه لا يصح أن يوجد فى أمريكايهودى واحد يحرص على مصلحته الذاتية يغامر بالوقوف الى جانب هذه الدعوة .

دولة داخل الدولة

وفى بداية القرن العشرين أخذ عدد اليهود المهاجرين من أوربا يتزايد باستمرار حتى أصبحوا يشكلون فى عام ١٩٠٧ جالية مستقلة وصل عـــددها ـ كما قدرته الاحصائيات يومذاك ـ الى ٠٠٠ر٧٧٥ر١ يهودى . ومع هؤلاء النازحين الجدد وفدت العناصر الصهيونية المتطرفة التى تحولت الى قوة قيادية سرعان ما سيطرت على قطاع كبير من أعضاء الجالية اليهودية فى الولايات المتحدة وخلقت منهم جبهة سياسية ، كانت على الرغم من قلة عددها بالنسبة لمجموع السكان ذات ثقل واضح فى توجيه كل التيارات التى تحكم حياة الشعب الأمريكى . ثم أخذ هذا النفوذ الصهيونى يتعاظم مع الضغط المتلاحق لموجات **الهجرة اليهودية الجديدة** التى تعرضت لها الولايات المتحدة أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها ، ثم خلال سنوات الحرب الثانية وبعدها كذلك حتى أصبحوا يقدرون ـ طبقا لـــا جاء فى الكتاب السنوى الأمريكى لعام ١٩٦٠ ـ بحوالى ٠٠٠ر٦٦٠ر٥ أى بنسبة تصل الى ٣ر٨٪ من مجموع السكان .

ولقد استطاع هؤلاء اليهود فيما بعد أن يشكلوا فى أمريكا دولة داخل الدولة ، وأن ينتزعوا أهم مراكز التوجيه والقيادة الحقيقية ، سواء فى ذلك الأجهزة الرسمية على مختلف مستوياتها أم غـــيرها من التنظيمات والمؤسسات الجماهيرية التى ترتبط بحياة الناس اليومية . ولقد سبق أن تعرضنا فى المقال الذى نشرته مجلة الفكر المعاصر فى عددها الصادر فى شهر سبتمبر ١٩٦٧ لنفوذ هذه الجماعة داخل الأحزاب السياسية الأمريكية وكيف استطاعت من خلال هذا النفوذ أن تدفع بالمسئولين الأمريكيين الى ارتكاب أكثر من حماقة عرضت مصلحة البلاد القومية لمواجهات خطيرة كانت ولا تزال حتى اليوم موضع النقد المرير من جانب العناصر الأمريكية المعتدلة .

وعلى الرغم من أن أخطبوط السيطرة الصهيونية يمتد ويتشعب ليحكم قبضته فى عنف على عنق الحياة الأمريكية فى كل بعد من أبعادها فان هناك ميدانا عبأت الصهيونية له كل امكانياتها المادية والفنية لانه من غير شك أهم كل الميادين وأكثرها فعالية فى تشكيل الرأى العام وكسب التأييد المطلق لأى موقف تريد الصهيونية تأكيده . هذا الميدان هو **ميدان الثقافة والاعلام** ، وليس هناك من ينكر – وهى حقيقة علمية مقررة – أن التحكم فى مواقع الثقافة بوسائلها المختلفة والاعلام بأجهزته المتعددة فى أى مجتمع من المجتمعات هو الوسيلة السريعة القادرة على صياغة وتهيئة الجماهير فكرا وعاطفة ، وهذا ما يؤكده **أولدس هكسلى** حين يقرر « **ان الذين يسيطرون على وسائل الاعلام ومراكز الثقافة هم الذين يوجهون عقول الناس ومصائرهم** » .

وقد نجحت العناصر الصهيونية فى أمريكا فى الاستيلاء على أهم هذه المواقع ، ومن ثم أصبح تشكيل الرأى العام الأمريكى عملية تحتكرها هذه العناصر دون أن تسمح بظهور أية منافسة أخرى يمكن أن تلعب دورا مضادا . ومن المعروف تاريخيا أن الحركة الصهيونية قد حاولت طوال الفترة التى امتدت حتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين أن تؤكد نفوذها الأيديولوجى على العقل الأوربى ولكنها لم تستطع أن تحقق من المكاسب فى هذا الصدد ما حققته فعلا خلال سنوات قليلة على الأرض الأمريكية ، ولعل ذلك راجع – كما يقول بعض الكتاب – الى جهل أغلبية الشعب الأمريكى بحقيقة القضايا الدولية وعدم اكتراثهم بفهم ما يدور خارج حدود الولايات المتحدة .

لقد تحولت السيطرة الصهيونية على العقل الأمريكى الى ما يشبه الرقابة الحديدية التى كانت كما وصفها « **جون بيتى** » فى كتابه « **الستار الحديدى حول أمريكا** » « أسلوبا رهيبا يمارسه أعدء أمريكا وحضارتها لاخفاء الحقائق عن شعب الولايات المتحدة سواء عن طريق أجهزة الحكومة أم عن طرق أخرى غير حكومية » .

لقد فرض الصهيونيون فعلا سيطرتهم الكاملة على أهم أجهزة الاعلام والثقافة .. وكالات الانباء والصحافة والاذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما والكتب ودور النشر ، بل امتدت هذه السيطرة الى كل مجالات الحياة الفكرية فى أمريكا حتى غدت معظم المؤسسات التعليمية والدينية خاضعة هى الأخرى لتوجيهاتهم وسياساتهم ، **وبهذا لم يعد المواطن الأمريكى يرى الأشياء ، حتى فى داخل بلده الا من خلال منظار صهيونى خالص .**

الاستراتيجية والتكتيك فى الدعاية الصهيونية :

وينطلق العمل الصهيونى فى مجال الاعلام والثقافة من استراتيجية تم تخطيطها ووضع أسسها بل وربما تفصيلاتها كذلك فى **البروتوكول الثانى عشر من بروتوكولات حكماء صهيون** ، فقد رسم هذا البروتوكول منهج العمل الذى يجب أن تلتزم به الحركة الصهيونية كأسلوب قادر على تحقيق السيطرة الكاملة لها فى الميدان الفكرى بكل أبعاده .

١ – وكالات الأنباء :

ولما كانت وكالات الأنباء هى المصدر الرئيسى الذى تستقى منه أجهزة الاعلام أخبارها ومعلوماتها فقد حرص اليهود فى أمريكا على وضع كل هذه الأجهزة تحت رقابتهم واشرافهم اما بامتلاكهم لها امتلاكا كليا أو بالمساهمة فى رءوس أموالها أو باشراك عدد كبير من الفنيين منهم فى أهم فروعها وأعمالها . ومن بين الوكالات الأمريكية اليهودية الخالصة توجد هذه الوكالات :

1 — American Jewish Press.
2 — Jewish Telegraphic Agency.
3 — Seven Artists feature Syndicate.
4 — News from world Jewish Congress.

وتعد وكالة رويتر التى أنشأها اليهودى المعروف جوليوس رويتر من أهم أجهزة الأخبار الخاضعة للنفوذ الصهيونى .

ومن الملاحظات الغريبة أن اسرائيل لا تملك وكالة أنباء واحدة بينما تملك الحركة الصهيونية حوالى ثلاث عشرة وكالة فى مختلف أنحاء العالم ، معظمها فى أمريكا بالذات وهذا تطبيق صارم لأحد بنود البروتوكول الثانى عشر والذى يقول ما نصه بالحرف الواحد :

« لن يصل أى بيان أو رأى الى أيدى الجمهور الا تحت اشرافنا ، ولقد حققنا هذه الغاية حتى الآن الى حد أن الأنباء العالمية تقوم وكالات أنبائنا بتلقيها ونشرها » .

٢ ـ الصحافة :

يأتي بعد ذلك دور الصحافة فى أمريكا ، ومعظمها ان لم يكن كلها يعتمد فى تمويله على المصادر الصهيونية ، اما عن طريق المساهمة فى رءوس أموالها واما عن طريق أجور الاعلانات السخية التى تدفعها الهيئات والشركات اليهودية .

ويمتلك اليهود فى الولايات المتحدة وحدها ٢٢٤ صحيفة تمثل حوالى ٣٦٪ من مجموع الصحف التى تصدر هناك ، وبعض هذه الصحف تظهر باللغة العربية لمخاطبة اليهود النازحين الى أمريكا من مختلف أنحاء العالم العربى ــ وقد أجريت دراسة تحليلية على ٦٠ صحيفة أمريكية فظهر ان ٣٧ منها تنشر يوميا ثلاثة أعمدة على الاقل عن اسرائيل والصهيونية الى جانب ثمانى صحف كانت تنشر اقتراحات بأعمال غير قانونية لصالح الصهيونية .

وفى الفصل السابع من كتاب « **كم تساوى اسرائيل ؟** » وعنوانه « **دماء ومخاوف** »يحكى المؤلف « **الفريد ليلنتال** » جانبا من قصة السيطرة الصهيونية على الصحافة الأمريكية وكيف أنها بلغت من الارهاب حدا جعل كل الصحف تتردد أكثر من مرة فى كتابة أية كلمة حرة تعبر بها عن موقف عادل ترى فيه الصهيونية مساسا بسياستها وخططها ، **فاذا ما حدث أن تجرأت احدى الصحف** الأمريكية بنشر ما تتصور **انه حق عن قضية العرب سرعان** ما تنهال عليها التهديدات **من كل مكان بحرمانها من الاعلانات** اليهودية بعد تهديدها **طبعا بادراج اسم كاتب المقال** فى اللائحة المشئومة واعتباره **من أعداء السامية** ، هذا الى جانب الآلاف من الرسائل وبرقيات الاحتجاج التى تتقاطر من هنا وهناك .

وقد حدث فى عام ١٩٤٦ أن علقت صحيفة « **النيويورك تايمز** » لافتات على حوائط مدينة نيويورك كتبت عليها العبارة التالية موجهة اياها الى قرائها « ننقل اليكم الاخبار دون تحيز او خوف بعيدين عن سيطرة اى حزب او طائفة أو مصلحة خاصة » وحاول رئيس التحرير يومذاك مستر « **آثر سولز برجر** » ــ وكان حتى تلك اللحظة يهوديا لم يتعاطف بعد مع الحركة الصهيونية ــ أن يؤكد لقرائه هذه البطولة الصحفية الجديدة فكتب كلمة افتتاح جاء فيها « اننى اكره أساليب العنف التى يلجأ اليها الصهيونيون ، فهم فى هذه البلاد ــ الولايات المتحدة ــ لم يترددوا لحظة واحدة فى استخدام شتى الوسائل لاخماد أصوات الذين يعارضونهم فى الرأى ، ولهذا فانا أحتج على هذه المحاولات التى يقصد منها خنق أصوات الذين يقولون كلمة حق .

ولم تكد هذه الكلمة تظهر فى صحيفة « **النيويورك تايمز** » حتى قرر اليهود مقاطعتها واعلان الهجوم عليها بطريقتهم الخاصة حتى اضطرت فى النهاية الى ان تركع ذليلة خاضعة تحت أقدام الصهيونيين . ومن الغريب والمضحك فى ذات الوقت ان صحيفة « **النيويورك هيرالد تريبيون** » الجمهورية والمنافسة للنيويورك تايمز الديموقراطية انتهزت فرصة الوضع الحرج الذى تمر به منافستها فراحت تعلن تأييدها للصهيونية فى أبرز صفحاتها لكى تكسب قراء النيويورك تايمز اليهود والبالغ عددهم حوالى المليونى قارىء ، وقد ذهبت فى تأييدها هذا الحد الذى جعلها تتخلى ــ ولأول مرة فى تاريخها ــ عن تقاليدها المعروفة فى الوقوف الى جانب السياسة البريطانية لتحل محلها مناصرتها التامة للصهيونية .

وحدث أيضا أن وقف الدكتور **هارى جيد** عميد كلية بروكلين يلقى خطابا يحذر فيه المسئولين الأمريكيين من مغبة وخطورة تحيزهم الى جانب اسرائيل دون الاهتمام بمصالح أمريكا العليا فى الشرق الأوسط استراتيجيا واقتصاديا فانبرت كل صحف نيويورك تشن حملة عنيفة وقاسية عليه ووصفته النيويورك بوست بأنه نازى يعمل على تشجيع العرب على الاعتداء على اسرائيل ، وحين حاول الدكتور أن يرد على هذه الحملة الظالمة لم يجد صحيفة واحدة تقبل أن تنشر له هذا الرد .



وتلجأ الصهيونية بحكم سيطرتها على الصحافة الأمريكية الى ممارسة أساليب أخرى غير الارهاب والحرب الاقتصادية فتعمد – مثلا – الى تحوير الاخبار أو اهمال المقالات التى يكتبها الصحفيون الى الجرائد التى يعملون بها ، ومثال ذلك ماحدث عندما توفى القائد الألمانى الفليد مارشال « **فون ماكنزن** » فقد وصفته وكالات الأنباء العالمية بأنه « **ابن فلاح مستأجر أرض** » ورأى يهود أمريكا أن نشر الخبر بهذه الصورة قد يوحى الى القراء الأمريكيين بأن ألمانيا دولة ديموقراطية بدليل أن رجلا ينتمى الى أسرة متواضعة من أبناء الريف قد أهلته مواهبه الذاتية لكى يصبح قائدا عظيما فى جيش بلاده فأسرع الصحفيون الصهيونيون الى تحوير هذا فى الخبر واعادة صياغته على النحو التالى « **ابن مالك أرض بسيط** » كما نشرته صحيفة أخرى « **ابن ناظر زراعة ثرى** » .

ويذكر « **جون بيتى** » أن صديقا له من مراسلى الصحف الأمريكية اشتكى له أكثر من مرة من أن معظم رسائله التى يبعث بها للنشر تلقى مصيرها دائما فى سلة المهملات بعد أن تقوم الصحيفة بكتابة رسائل جديدة تضع عليها توقيعه لأن ما يكتبه لا يعبر عن وجهة النظر الصهيونية .

وهكذا يتحرك الصهيونيون حركة مرسومة داخل ميدان الصحافة الأمريكية فى ضوء ما تضمن البروتوكول الثانى عشر من تعليمات صارمة بهذا الشأن تقضى على أن « واجبنا أن نجذب الرأى العام نحو أهدافنا ، وحين يتوهم الثرثارون أنهم يرددون رأى جرائدهم الحزبية يكونون فى الواقع يرددون رأينا الخاص ، ولكى يستطيع جيشنا الصحفى أن ينفذ هذا البرنامج يجب علينا أن ننظم صحافتنا بعناية فائقة » .

٣ – الاذاعة والتليفزيون :

واذا كانت الصحافة وسيلة هامة من وسائل التأثير التقليدية على الرأى العام فان الاذاعة والتليفزيون باعتبارهما أكثر حداثة قد يكونان أعمق أثرا على المواطن العادى الذى يفضل فى القالب الكلمة المسموعة والصورة المرئية لأنهما لا يكلفانه مجهودا قد لا يكون بحكم ظروف عمله مستعدا لبذله ، ولأنه ينظر اليهما عادة على أنهما من وسائل الترفية والتسلية ، ومن هنا تأتى فعالية وخطورة هذين الجهازين فى التأثير على الرأى العام ..

وقد ادرك الصهيونيون فى أمريكا هذه الحقيقة فوجهوا اليهما اهتماما بالغا وصل فى النهاية الى سيطرة شبه كاملة على فروع العمل فيهما ابتداء من الوظائف الادارية حتى مجال التأليف والكتابة ، **واستطاعت جمعية « محاربة التشهير باليهود » وهى من أقوى وأخطر الجمعيات الصهيونية على الاطلاق فى أمريكا أن تفرض على محطات الاذاعة والتليفزيون فى جميع أنحاء الولايات المتحدة رقابة شديدة وصارمة وذلك عن طريق شراء ولاء كبار المسئولين فيها واغراء الكتاب والفنانين بتقديم الموضوعات التى تخدم مصالح السياسة الصهيونية** بصرف النظر عن أى اعتبار آخر ، وقد جاء فى الكتاب السنوى اليهودى لعام ١٩٤٥ – ١٩٤٦ فى الفصل الخاص بنشاط الخدمات العامة ما نصه « **ان علينا أن نملأ كل برامج الاذاعة والتليفزيون فى أمريكا بفلسفتنا التى يمكن التعبير عنها فى الأوبرات والأخبار وحتى التعليقات الرياضية** » .

ولقد أصبح معروفا أن نائب رئيس شركة الاذاعة والتليفزيون وكذلك مدير مؤسسة فورد للاذاعة والتليفزيون وايضا مدير الشئون العامة للاذاعة والتليفزيون فى شركة كولومبيا قد تحولوا جميعا الى عملاء مأجورين لجمعية محاربة التشهير باليهود بل ان سلوكهم فيما يتصل بتنفيذ تعليمات هذه الجمعية يعكس خضوعا مريبا لسياسة قد تكون متعارضة فى كثير من الأحيان مع المصلحة القومية الحقيقية للشعب الأمريكى . وقد اعترف الرئيس السابق **دوايت ايزنهاور** بهذا الواقع المر وذلك فى خطابه الذى القاه فى اليوم الثانى عشر من شهر أغسطس ١٩٥٨ عن قضايا الشرق الأوسط حين صرح بأن الولايات المتحدة الأمريكية تقوم بعمليات اذاعية من النوع المسمى بالراديو الأسود وقال يومها « **اذا كنا قد أخطأنا فى هذا الشأن فاننا على استعداد لاصلاح هذا الخطأ** » . ولم يكن الأمر متعلقا بايزنهاور لأنه لم يكن فى استطاعته أن يحرر جهاز الاذاعة فى بلده من ثقل الضغط الصهيونى الرهيب .

٤ – المسرح والسينما :

ودورهما فى نظر الحركة الصهيونية لا يقل شأنا عن أى جهاز آخر من أجهزة الأعلام والثقافة من حيث تأثيرهما البعيد فى خلق رأى عام متعاطف معها . ولقد كان تسلل الصهيونية الى هذا الميدان فى أمريكا يعتمد على تحقيق سيطرة متكاملة تمتد لتغطى شبكة العمل فى كل زاوية من زواياه – ادارة وتمثيلا وتأليفا ونقدا واخراجا – والذين **قاموا بدراسة الحركة المسرحية والسينمائية المعاصرة فى الولايات المتحدة يؤكدون أن نسبة كبيرة من دور المسرح والخيالة يمتلكها يهود أو على الأقل يشتركون فى جزء كبير من رؤوس أموالها** وهى ظاهرة واضحة فى مسارح برودواى بالذات وقد مكنتهم هذه السيطرة من اغراق السوق المسرحى والسينمائى بروايات تتناول جانبا أو آخر من جوانب

التاريخ اليهودى المزيف لايهام الرأى العام الأمريكى بصحة ما يرجونه من أفكار خاصـــة بالوطن الموعـود فى فلسطين وتجانس العنصر اليهودى كشعب له حقـه التـــاريخى والانثروبولوجى فى أن يحافظ على وحدته وكيانه الذاتى وهذا ما تجلى بوضوح فى فيلم « **سليمان وملكة سبا** » وكذلك فى « **الوصـــايا العشر** » و « **الانجيل** » و « **بن هور** » و « **يوميات آن فرانك** » الذى نالت عليه الممثلة « **شيلى ونترز** » جائزة الأوسكار .

وعملت الدعاية الصهيونية فى أمريكا على تصوير أحداث الصراع التى جدت بين يهود اسرائيل وبين العرب خلال الفترة التى امتدت بين عام ١٩٤٨ حتى الآن وابرزتها على المسرح والشاشة لتقدم للمشاهد الأمريكى فى شكل درامى دعاية ملفوفة تستهدف خدمة الأغراض الصهيونية من ذلك مثلا فيلم « **الخروج** » الذى يعرض حادثة وقعت فى عام ١٩٤٨ خلاصتها فى بساطة أن الباخرة اليهودية « **اكسودس** » كانت تنقل عددا من المهاجرين اليهود غير الشرعيين الى فلسطين ، فاعترضتها فى عرض البحر قوة بريطانية مسلحة مما أدى الى وقوع صدام بين الفريقين كانت نتيجته بعد معركة استمرت ثلاث ساعات كاملة قتل ثلاثة أشخاص وجرح ٢١٧ آخرين وقامت القوة البريطانية بعد ذلك بترحيل الأعداد الباقية الى جزيرة قبرص تمهيدا لاعادتهم الى مواطنهم الأولى .

هذه هى الحادثة كما وقعت ، ولكن الدعاية الصهيونية لم تشأ أن تمر هذه المناسبة دون أن تستفيد منها فكان أن صورتها فى فيلم سينمائى كتبه « ليون بوريس » مستخدما خلفية تاريخية فرضها على القصـــة باعتساف وافتعال ونشطت الدعاية الصهيونية فوزعت منـــه أربعة ملايين نســـخة ، ولم تترك دارا من دور السينما الامريكيـــة الا وعرضته فيها ، وكان التأثير الذى تركه موضوع هـــذا الفيلم على نفوس المشاهدين الأمريكيين عميقا لدرجة ان كثيرا منهم كانوا يخرجون من السينما بعد مشاهدته مباشرة وينتظمون فى مظاهرات تتجه الى القنصـليات والمنشآت البريطانية فى نيويورك وفى غيرها من المدن الامريكية لتحطمها بالحجارة وكتابة العبارات المعادية على جدرانها .

ليس هذا فحسب ، بل ان للصهيونية فى مجال المسرح والسينما فى أمريكا سلطة التحكم فيما يعرض وما لا يعرض من الانتاج الفنى على المشاهدين هناك ، فقد استخدمت كل نفوذها لمنع عرض فيلم « **أوليفر تويست** » المأخوذ عن قصة الكاتب الانجليزى **تشارلز ديكنز** لأنه يضم شخصية يهودية ممقوتة . وحالوا كذلك دون عرض مسرحية « **تاجر البندقية** » **لشكسبير** لأنهم يعتبرونها تشهيرا باليهود . وعلى الرغم من الضجة الهائلة التى أحدثها كتاب المسرح ونقاده من الأمريكيين المعتدلين معترضين فيها على منع عرض هذه المسرحية التى تعد من روائع الأدب العالمى ، فقد نجحت العناصر الصهيونية بالفعل فى حرمان رواد المسرح الأمريكى من مشـــاهدتها ، ويومها كتب الناقد الأمريكى المعروف « **جورج ليمان ليتردج** » مهاجما هذا الموقف المزرى « هناك شىء واضح هو أن مسرحية « تاجر البندقية » ليست وثيقة ضد الســامية ، ولم يكن شكسبير يهاجم الشعب اليهودى عندما جعل « **شيلوك** » وغدا فى المسرحية ، والا أمكننا القول بأن شكسبير كان يشهر بالمغاربة والاسبان والايطاليين وأهل فينيسيا والدانمركيين والبريطانيين والاسكتلنديين حين كتب مسرحياته التى وقعت أحداثها فى تلك البلاد أو كان أبطالها ينتمون الى تلك الشعوب » .

ولليهود فى أمريكا أســـلوب غريب فى ترويج الفيلم أو المسرحية التى يريدون اذاعتها فأدباؤهم يكيلون المديح بعضهم لبعض ويحققون لبعضهم دعاية واسعة لا يستحقونها ويكون لهذا التعصب والتكتل أثر كبير فى رواج الكاتب وشهرته دون أن يستحق من ذلك شيئا ، فاذا أخرج مؤلف قصتين أو رواية سرعان ما يظهر النقاد يهللون لهذا الانتاج الجديد ويصفونه بأنه حدث العام وبذلك يستدرجون غيرهم من كتاب الصحافة الفنية الى ترديد ما يروجونه وكثيرا ما ينال مؤلف مسرحى أو سينمائى دعاية واسعة على عمل كان يستحق من أجله أن يلقى فى زوايا النسيان بينما يهمل غيره لأنه لا يسخر قدراته الفنية فى خدمة اغراض الدعاية الصـــهيونية رغم أن انتاجه قد يكـــون جديرا بالتنويه والتقدير ..

وامعانا فى التضليل وابعادا للشبهات عن حقيقة دورهم الدعائى يلجأ اليهود فى بعض الأحيان الى مؤلفين من غير اليهود يتمتعون بين مواطنيهم بشهرة واسعة ومكانة رفيعة فيجزلون لهم الأجـــر ويطلبون اليهم الكتابة فى موضوعات



تحقق لهم أهدافهم ، وبالمثل يستخدمون هذا الاسلوب مع الممثلين والمخرجين .. وهكذا تمكن اليهود من وضع المسرح والسينما فى أمريكا فى أيديهم ، ومن خلال هذه الوسائل الاعلامية والثقافية الخطيرة استطاعوا أن يصنعوا الرأى العام الذى يقف الى جانبهم ويتأثر بدعايتهم .

٥ ـ الكتب ودور النشر :

والكتاب وسيلة أساسية وهامة من وسائل التثقيف والتأثير على الرأى العام ، ومن هنــا كان اهتمام الحركة الصهيونية فى أمريكا بفرض الرقابة عليه وتوجيه موضوعه عملية حيوية تستحق أن يوجه من أجلها جهدا مناسبا .

ولم يكن اليهود فى حاجة الى وضع خطة جديدة لهذه الرقابة لأن البروتوكول الثانى عشر من البروتوكولات الصهيونية قد تضمن فى بنوده نصا تفصيليا يحدد خطة العمل بهــذا الخصوص « علينا أن نضاعف الضريبة على الكتب التى تقل عدد صفحاتها عن ثلثمائة صفحة ، لأن هذا الاجراء من شأنه أن يدفع بالمؤلفين الى نشر الكتب الكبيرة الحجم التى لا يتهافت عليها الجمهور فى العادة بسبب ارتفاع أثمانها وهنا تتاح لنا الفرصة لنشر الكتب الرخيصة التى تعلم الجماهير من خلالها أفكارنا ومفاهيمنا وسنعمل على تخفيض الضرائب على أدب التسلية لأنه أدب ليس له موضوع خاص ، وعلى الناشر أو الطابع أن يحصل من السلطات على ترخيص مسبق بطبع أى كتاب حتى يكون فى مقــدورنا أن نلم بكل مؤامرة تحاك ضدنا ويكون فى وسعنا أن نوجه ضربتنا الى رأس المؤامرة بالاحتياط لها هذا ومسئولية المؤلفين أمام القانون ستضعهم فى قبضة يدنا ، ومن سولت له نفسه مهاجمتنا فلن يجد ناشرا يقوم بنشر انتاجه » .

وتطبيقا لهذا المخطط الرهيب بدأت **القيادة الصهيونية فى أمريكا تمارس سياسة الرقابة المحكمة على كل ما ينشرفى الولايات المتحــدة من كتب ومطبوعات ، فتجيز منهــا مالا يتعارض مع وجهة نظرها وتعمــل فى ذات الوقت على ترويج كل ما يخدم قضاياها وأفكارها** من قريب أو من بعيد بينما تتصدى من ناحية أخرى لأى كتاب ترى فيه هجوما أو نقدا مباشرا أو غير مباشر عليها ، ولها فى كل موقف من هذه المواقف أساليب وطرائق ملتوية تنتهى بها فى الغالب الى تأكيد سلطتها فوق كل الاعتبارات .

ولكى تكون قبضتها محكمة ودقيقة على ميدان التأليف ركزت كل قواها داخل دور النشر والطباعة حتى أصبحت معظم هذه الدور على حد تعبير جون بيتى « مؤسسات صهيونية تغمر سوق الولايات المتحدة بطوفان هائل من الكتب التى تشايع الدعاية الصهيونية ، وبعض هذه الدور تتخذ لنفسهــا ـ تمويها ـ أسماء براقة تخفى من ورائها حقيقة الدور التخريبى الذى تقوم به للقضاء على حرية الكلمة فى أمريكا .

وعن طريق دور النشر تمكنت الحركة الصــهيونية من **التسلل أيضا الى طلبة الجامعات** والمعاهد العليا ، فقد حدث فى عام ١٩٦٢ أن دفع المجلس الصهيونى الأمريكى الى بعض دور النشر المتخصصة فى توزيع الكتب الجامعية مبلغ ٣٨ ألف دولار لكى تنشط فى ترويج كتب دعائية للصهيونية بين الطلبة ، وثبت من تقرير اللجنة الفنية لمجلس الشيوخ الأمريكى أن خطورة هذه الكتب تكمن فى أن أحدا لم يشك فيها على أساس أنها دراسات علمية موضوعية غير دعائية .

وقد أتاح لهم نفوذهم على دور الطباعة أن يتحكموا فى نوعية ما ينشر من مؤلفات فى أمريكا فقد حدث أثناء الحرب العالمية الثانية أن قل عــدد النسخ المطبوعة من مسرحية « **تاجر البندقية** » لشكسبير ، فكان طلبة وأساتذة الأدب الكلاسيكى فى الجامعات الأمريكية يشكون من هذا النقص الواضح ، وتبين بعد ذلك أن مصدر هذه الأزمة راجع الى أن اليهود من أصحاب المطابع ومديريها قد استطاعوا اقناع المسئولين فى الحكومة (وكان الحزب الحاكم آنذاك هو الحزب الديموقراطى المعروف بميوله الصهيونية) باذابة لوحات النحاس (الكليشيهات) الخاصة بالكتب التى لا داعى الى طبعها فى الوقت الحاضر ـ وكانت هذه المسرحية من بينها ـ لتوفير مادة النحاس للأغراض الحربية ، ويومها علق الأستاذ ج . ف أندرسون ، أحــد أساتذة الأدب الانجليزى فى الجامعات الأمريكية على هذه الحجة الساذجة بقوله « ان كل النحاس الذى أذيب فى الولايات المتحدة لا يكفى لذخيرة معركة صغيرة واحدة » .

فاذا ما تركنا دور النشر والطباعة التى حاول اليهود السيطرة عليها بوسائلهم المختلفة باعتبارها المرحلة الأولى والأســاسية فى عملية اخراج الكتاب وترويجه على نطاق واسع بين القراء وانتقلنا الى ميدان آخر ، له صلة وثيقة بقضية التأليف والكتاب ، وأعنى به تقييم العمل الفنى عقب ظهــوره مباشرة ـ اذ كان قد أفلت من رقابتهم ـ وهى مسئولية علمية دقيقة للغاية وجدنا اليهود ـ بعيدين عن كل موضوعية وأمانة يستغلون هذه الوظيفة فى ترويج واذاعة كل ما يرون فى نشره خدمة لأهدافهم أو على الأقل عــدم معارضته مع سياساتهم ، وهــذا ما أشار اليه **أستاذنا المرحوم عباس محمود العقاد حين قال فى كتابه « الصهيونية العالمية » « انهم يستعدون لترويجها والدعاية بمن يجندون من صفوفهم من حملة الأقلام المأجورة لخدمتهم ، ويظهر منها**

ما يظهر ويختفى منها ما يختفى مقدرا على حسب الاجواء المهياة له ، وكل ذلك يجرى فى غفلة عن بواعثه الخفية » .

ولعل السبب فى ذيوع شهرة بعض الكتاب الامريكيين من أمثال « جيمس ماكدونالد » و « ريتشارد كروسمان » و « صمويل ويلز » و « روبيرت ناثان » وآخرين غيرهم ، وان كان مستواهم الفكرى أقل من المتوسط ، ان لم يكن دون المستوى العادى هو تعاطفهم مع الصهيونية فى كل ما يكتبون وانحيازهم الى جانبها ، الامر الذى جعل المشتغلين بالنقد فى الصحف من اليهود يهللون لكتاباتهم ويكيلون لهم المديح بلا حساب . ويأسف الفريد ليلنتال لمثل هـــذا السلوك الخطير ويصفه بانه السد المنيع الذى يحول دون فهم صحيح لحقائق الفن والعلم .

وعلى النقيض من ذلك تماما موقفهم من كل كتاب يلمحون فيــــه أثر الكلمة حق تقال فى جانب العرب أو تحذيرا للامريكيين من مغبة الخضوع للنفوذ الصهيونى على حساب المصلحة القومية لشعب الولايات المتحدة .

هكذا حملت الصحافة الأمريكية حملة شـــعواء على البرفيسور « ميلر باورز » الأستاذ بمعهد « ييل » للاهوت **وابرز علماء التوراة فى الولايات** المتحدة لأنه دعا فى كتابه **« فلسطين قضيتنا » الى خطورة** استخدام العنف **أسلوبا لحل النزاع بين العرب واليهود** ، ووصفته الصحف **بانه « خائن لقضية أبناء دينه وأنه من** المارقين المعادين للسامية» كما وصفت مجلة « أرض ولدت ثانية » وهى مجلة أمريكية مسيحية الكتاب بانه « مفكك الأجزاء وبعيد عن الحقائق ومحشو بالمغالطات ، وكان على الناشر أن يرفض نشره لأنه يعتبر من سقط المتــاع » وفى أواخر عام ١٩٦٥ ظهر كتاب بعنوان **« تدهور اليهودية فى زماننـــا » للـكاتب اليهودى « موشى مينوحين »** والد عازف الـكمان الشهير « يهودى مينوحين » وكان هـــذا الكاتب حتى وقت ليس بالبعيد صهيونيا من اعتى غلاة لحركة الصهيونية وابرز قادتها ، ثم تحول بعد دراسة عميقة لتاريخ قضية الصراع بين العرب واليهود واحتمالات مستقبل هذا الصراع الى واحد من أشد المعارضين لها بعد أن **أدرك أن الصهيونية حركة سياسية تمثل أخطر تهديد على اليهودية وانها دعوة متعصبة تعمل على عزل اليهود عن المجتمع العـــالمى لتغلق عليه أبواب مجتمع متعصب ضيق .** ويروى موشى نفسه قصة الحرب التى شنتها عليه العناصر الصهيونية فى أمريكا ، فيذكر أنه لم يجد دار نشر واحـــدة تقبل أن تنشر له هذا الكتاب رغم ما قدمه لها من عروض مغرية حتى اضطر فى النهاية الى طبعه على نفقته الخاصـــة ، كما يذكر عنف الهجوم الذى استقبلت الصحف به ظهور الكتاب بعد صدوره وكيف أن مجلة (Denver) خصصت أكثر من مقال فى عدد واحد لتركيز حملة قاسية عليه ، وعابت على المؤلف توجيه كل هـــذا الجهد للدفاع عن العرب الشيوعيين جلادى اليهود ، كما اتهمته العمالة لعرب الشرق الأوسط الذين وجدوا فى هذا الخائن مأجورا لم يجد غضاضة فى أن يضع كتابا دعائيا يستغلونه لصالحهم .. ويحـــكى موشى مينوحين تجربة شخصية مرت به اذ يذكر أنه ذهب يوما الى أكبر مكتبة فى كاليفورنيا لشراء نسخة من كتاب **« خيانة » الذى ألفه « بن هشت »** وهو أيضـــا يهودى كان من أنشـــط الدعاة الصهيونيين ثم تحول ضدها ، وسرعان ما حضر اليه مدير المكتبة ليقول له بالحرف الواحد « هذا الكتاب ضد السامية وهو كتاب غير أخلاقى ونحن لا نبيعه حتى ولو كان يحمل اسم كاتب يهودى لامع ومشهور مثل بن هشت » .

واذا كنا قد ذكرنا هـــذه الوقائع القليلة فليس ذلك الا حرصا منا على تجنب التطويل وما ذكرناه لا يعدو أن يكون مجرد أمثلة ونماذج تعكس لنا فى وضوح صورة حقيقية لما تمارسه العناصر الصهيونية من نفوذ طاغ على ميدان التأليف والنشر فى الولايات المتحدة .

٦ ـ المؤسسات الدينية والتعليمية :

بقى بعـــد ذلك أن نتحدث عن مجال آخر لم يتورع الصهيونيون عن التســلل اليه لاستكمال سيطرتهم التامة على العقــل الأمريكى وتشـــكيله . **فالكنيسة المسيحية فى الولايات المتحدة موقع رأت فيه الحركة الصهيونية هدفا استراتيجيا بالغ الأهمية بالنسبة لأيديولوجيتها** ، ذلك لأن تردد المسيحى الأمريكى على الكنيســـة فى المناسبات الدينية المختلفة مظهر تقليدى يعبر عن احساس متوارث لدى كل الأمريكيين بحقيقة الدوافع التى ألقت بأجدادهم من المهاجرين الأوائل الى هذا العالم الجديد ، **فقد نزح معظمهم الى هذه الأرض فرارا من الاضطهادات الدينية التى**



كانوا يتعرضون لها فى مواطنهم الأولى داخل القارة الاوربية ومن هنا كانت ظاهرة اعتزاز الأمريكى الأبيض بكنيسته المسيحية ، وان كان هذا الاعتزاز فى الواقع قد تحول الى مجرد عملية آلية يمارسها المسيحى الأمريكى كنشاط اجتماعى فارغ من أى عمق روحى ..

وقد لا تهمنا هذه المسألة فيما نحن بصدد الحديث عنه الا بمقدار ما نود الاشارة اليه هنا وهو دور الكنيسة كموقع من أهم مواقع التجمع الشعبى يمكن من خلاله الالتقاء المباشر بالجماهير العريضة وامكانية التأثير بسهولة على أكبر عدد ممكن منهم ..

ولقد تمكنت الحركة الصهيونية بأساليبها الملتوية من التغلغل فعلا الى هذه المواقع على الرغم مما هو معروف تاريخيا من العداء التقليدى بين اليهود والمسيحيين ، وهو عداء لم تغفل الكتب المقدسة ايراد حقيقة أسبابه ودواعيه ، فالتوراة التى زيفها اليهود والتلمود تحفلان بنصوص لا حصر لها حول احتقار اليهود لغيرهم من الطوائف الدينية الأخرى التى هى فى نظرهم جماعات من الكفرة (الجوييم) يجب اهدار دمائهم وحقوقهم وممتلكاتهم ، كما تحفل كذلك بنصوص عديدة تنكر الاعتراف بالسيد المسيح وترفض التصديق بالأناجيل الأربعة ، كما أن الانجيل من ناحية أخرى لا يخلو من النصوص التى تشير الى وحشية اليهود وخيانتهم المتكررة مع المسيحيين والمصير التعس الذى ينتظرهم نتيجة ذلك .

غير أن عملية التكيف مع المواقف التى تقتضيها ظروف التكتيك لم تكن بالمسألة التى تشغل أذهان الصهاينة كثيرا حتى ولو كان فى هذا تضحية بمفاهيم دينية استقرت فى عقولهم طويلا .. **لقد حاولوا استقطاب ولاء رجال الدين المسيحى لهم فى أمريكا** ـ كما فعلوا كذلك فى بلاد أخرى ـ عن طريق الجمعيات السرية ذات الشعارات الانسانية المزيفة ، والتى كان من أهمها **الجمعيات الماسونية ونوادى الروتارى** لكى يصلوا من خلالهم الى التأثير على الجماهير من داخل الكنائس المسيحية ذاتها ، ولكن نجاحهم عن هذا الطريق كان محدودا ، خاصة بعد أن فطن الفاتيكان الى خطر هذه الجمعيات والأندية ، وأصدر مرسوما من المجلس الأعلى المقدس بعدم السماح لرجال الدين بالانضمام اليها وبالذات نادى الروتارى حماية للعقيدة المسيحية ... فكان على اليهود أن يفكروا فى أسلوب آخر تجلى فى خدعة بلغت الذروة فى زيفها وبهتانها ووضعوها واجهة لتضليل الكثيرين من رجال الدين المسيحى فى أمريكا ... لقد أقاموا ما أسموه بالهيئة الامريكية المسيحية الفلسطينية كيلا يشك أحد على الاطلاق فى نشاطها اليهودى المستتر ، وادعت هذه الهيئة بأنها ستعمل على حماية المسيحيين فى فلسطين ... ومنذ انشاء هذه الهيئة وحتى الآن لم تتحرك مرة واحدة للدفاع عن عمليات الاضطهاد والابادة التى شنتها اسرائيل ضد المسيحيين فى أى مكان من فلسطين ، بل لم ترفع صوتها بكلمة واحدة للاحتجاج على الهجمات الكثيرة التى قام بها اليهود على رجال الدين المسيحى وكنائسهم ومدارسهم وارسالياتهم فى اسرائيل ، ولم توجه حتى مجرد كلمة لوم الى حكومة اسرائيل حين قامت بنبش قبور الكاثوليك فى حيفا والاعتداء على دير القديس يوسف الكاثوليكى واحراق الكتب الدينية المسيحية فى يافا وتل أبيب علنا فى الشوارع فى شهر أكتوبر من عام ١٩٦٢ .

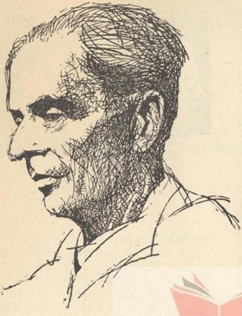
لقد ثبت بما لا يدع مجالا للشك أن هذه الهيئة المسيحية ليست الا قناعا لنشاط صهيونى خطير يتحرك فى دهاء وخبث مستغلا مجال الكنائس المسيحية فى الولايات المتحدة لخلق رأى عام أمريكى تصنعه أجهزة الدعاية الصهيونية على هواها . ومن خلال هذه الهيئة استطاعت المنظمة اليهودية الأمريكية أن تفرض لنفسها سلطانا واسعا على جميع الكنائس المسيحية .. بروتستانتية وكاثوليكية ، وقد لعبت هذه المنظمة دورا بعيد الأثر فى الأوساط الدينية المسيحية فى أمريكا .. دورا لصالح الحركة الصهيونية طبعا .. وقد كشف السيناتور فولبرايت حقيقة هذا الدور حين أعلن فى تقريره المشهور عن الوكالات السياسية والثقافية الأجنبية فى الولايات المتحدة منذ عدة سنوات نص التقرير السنوى للمجلس الصهيونى الأمريكى المؤلف من ١٢ بندا ، وأورد أنه كان فى البند الثالث حديث عن خلق قيادات دينية فى المراكز الحساسة واقامة ندوات لرجال الدين المسيحيين عن اسرائيل واثارة مقالات ايجابية فى صحافة البروتستانت والكاثوليك لصالح الصهيونية والعمل المضاد لكل حديث عدائى فى تلك الصحافة ، ولم يكن المجلس يتصور أن تقريره هذا سيقع يوما فى يد فولبرايت .

وهكذا تتأكد سيطرة الصهيونيين الكاملة على الحياة الفكرية فى أمريكا بفضل ما أصبحوا يتمتعون به من نفوذ واسع على اهم أجهزة الثقافة والاعلام ، وهذا ما صرح به السيناتور **وليم اجنر** حين قال فى عام ١٩٥٥ .

« لقد تمكنت الحكومة الخفية ـ ويقصد بها الصهيونية ـ من أن تكون لها رقابة كاملة على الصحف والراديو والتليفزيون والمسرح والسينما وكثير من المؤسسات التى تؤثر على الرأى العام الأمريكى بما فى ذلك الكنائس المسيحية » .

وهكذا يصدق ما قاله يوما أحد الكتاب من أن أمريكا لم تعد أكثر من مستعمرة صهيونية .

عبد الواحد الامبابى



ان هكسلى كعادته فى كل ما كتب من قصص ، لا يؤلف بين الحوادث ليسلى القارىء بالسرد والرواية ، أو لكى يحبك عقدة ثم يحلها بالبراعة الفنية ، وانما هو يكتب القصة لكى يجد فيها فرصة لبث الكثير من آرائه العميقة ، وتحليله للنفس البشرية المعقدة التى قلما ينم ظاهرها عن باطنها ... وهذه واحدة من أروع قصصه ... « العبقرى والمعبودة » .

أولدس هكسلى .. كاتب قصة عقلية

محمود محمود



هى قصة عالم من علماء الطبيعة ، تقدمت به السن ، وهاجمته الأمراض التى تهدد حياته بالموت . افنى العمر بين الكتب والمخابر ، ولم تطقه زوجته الأولى فطلقها . حتى اذا ما بلغ النصف الثانى من العقد السادس من عمره ساقته الصدفة الى فتاة يكبرها بأكثر من ثلاثين عاما ، تعرف اليها فى احدى حفلات الجامعة التى كان يعمل فيها. واعجب بجمالها وأعجبت بشهرته وعلمه ، فتزوج منها ، وتمت بينهما هذه العلاقة : علاقة الاعجاب والتقدير من الطرفين . هو بحاجة الى عطفها عليه ورعايتها له فى هذه السن المتقدمة ، وهى بحاجة اليه يهيىء لها بيتا ومكانة فى المجتمع . وقد انجبت منه ابنة كانت فى الرابعة عشرة من عمرها فى بداية القصة ، وابنا فى نحو العاشرة من عمره ، وكلاهما لا يزال يختلف الى المدرسة . هى عاطفية شاعرة ، تسبح فى الخيال وتنظم الشعر ، وهو مولع باللعب الآلية يحلها ويركبها ، ويسيرها ويوقفها . وللأسرة خادمة عجوز تؤمن بالله وبالقدر ، تروى من الكتاب المقدس حكمته ، وتدعو ربها تستعين به فى كل موقف .

هذه هى الأسرة التى وفد عليها شاب فى الثامنة والعشرين من عمره ، يتابع دراسته العلمية على الأستاذ ، يتتلمذ عليه ، ويساعده فى البحث والدرس . وهو ينتمى الى أسرة دينية ، اذ كان أبوه قسيسا ، وأمه سيدة ورعة تقية ، تلقنه مبادىء الدين ، وتولع به أشد الولع .

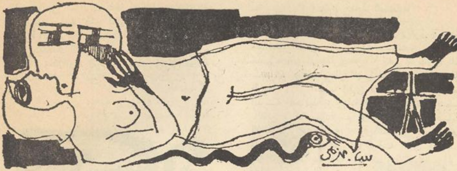
ولقد آثر الأستاذ واسرته ان يقيم الشاب معهم فى غرفة من غرف البيت .

صور من العلاقات الانسانية

وبهذه المجموعة من الانفس البشرية تبدأ القصة ، وتأخذ حوادثها فى التطور والتشابك ، وتنتهى بطبيعة الحال ، الى **صور مختلفة من العلاقات الانسانية** . علاقة الأب بولديه ، وبزوجته ، وتلميذه ؛ وعلاقة الأم بالشاب وبزوجها واطفالها ، وعلاقة الفتاة بالشاب ، وغير ذلك من صنوف العلاقات العائلية . وقد تعلق الشاب بافراد الأسرة جميعا . يعجب بعلم استاذه وشهرته اعجابا يبلغ حد التقديس والرهبة . ويرى فى الفتاة والفتى طفولة بريئة فيلاعبهما فى لطف ومداعبة . ولا ينظر الى ما تنظمه الفتاة من شعر كانه تعبير عن شعور بل على انه عبث الطفولة باللفظ . اما الأم فيقدس فيها أولا مشاعر الزوجة والأم ، ثم تتحول هذه النظرة شيئا فشيئا الى نوع من الحب العنيف الذى لا يقاوم . ولا يدرك الزوج هذه العلاقة التى أخذت تنمو بين زوجته وتلميذه ، لأن الرجل **عالم بالطبيعة ، جاهل بالميول البشرية** . وكذلك الولد لا يدرك البتة شيئا من هذا الموقف المستحدث بين أمه وبين الشاب الدارس المقيم معهم تحت سقف بيت واحد . واما الفتاة فهى فى سن المراهقة ، تبحث عمن تحب ، فيصدها طالب زميل لها فى المدرسة ، ولا تجد أمامها الا هذا الشاب المقيم معها فى عيشة واحدة ، فتبثه مكنون قلبها ، وتروى له شعرها ، تتطلع الى الانوثة ، وتنتظر منه ان يبادلها حبا بحب ، فلا يرى هو فى ذلك الا عبث الطفولة ، فيشتد غيظها . ثم تدرك بالشواهد والدلائل ما بين الشاب وبين امها ، فتأخذها الغيرة الشديدة من الأم ، والغضب والنقمة على الشاب .

ثم تمرض ام الزوجة فى بلد آخر بعيد ، فتضطر المرأة الى الرحيل عن زوجها لترعى امها ، ويطول غيابها ، ويشق ذلك على الأستاذ فيقع فريسة للمرض ، ويحن الى جوار زوجته ، ولكنها لا تعود ، فتساور نفسه الشكوك فى مسلكها ، وتبرح بنفسه العلة ، ويشكو أمر زوجته الى تلميذه الذى يتلمس لها المعاذير .

واخيرا تعود الزوجة بعد ما اطمانت الى صحة أمها ، لتجد زوجها مريضا ، حبيس غرفته ، فتتاح لها فرصة تنمية العلاقة بينها وبين الشاب ، حتى تألف أن يضاجعها فى غفلة من زوجها وولديها . والعجيب أن الشاب يلذعه وخز الضمير ، لانه يشعر بالخيانة لأستاذه ،



ولأنه يسلك سلوكا يتنافى والمبادىء التى تلقاها عن أبيه القسيس ولقنته اياها أمه الورعة التقية ، أما السيدة فمرتاحة الضمير ، لأنها ترى فى هذه العلاقة أمرا طبيعيا ما دام الزوج عاجزا . ثم ان فى راحتها البدنية ما يضاعف قدرتها على خدمة الزوج .

ويدخل الأستاذ فى دور النقاهة وينصحه طبيبه المعالج بالخلود الى الراحة فى بيته الريفى . فترحل الأسرة وضيفها الشاب الى الريف ، الأم والطفلان فى عربة ، والأستاذ والتلميذ فى أخرى . ويشاء القدر أن تحدث للعربة الأولى حادثة فى الطريق تودى بحياة الأم والولدين ، فتنحل بذلك كل أزمات العواطف . ويسلك كل من الأستاذ والتلميذ بعد ذلك حياة خاصة بعيدا عن الآخر . غير ان شبح الماضى وذكرياته لم تبرح ذهن الشاب فأخذ يرويها لصاحبه وهو فى سن الشيخوخة .

العبقرى والمعبودة

هذا هو هيكل قصة « **العبقرى والمعبودة** » **التى ألفها الكاتب الأديب أولدس هكسلى** ، ويرمز فيها بالعبقرى للعالم الضليع فى علمه الساذج فى معرفته بالعلاقات البشرية ، وبالمعبودة لزوجته التى أحبها الشاب الى حد العبادة .

ولكن هكسلى ـ كعادته فى كل ما كتب من قصص ـ لا يؤلف بين الحوادث ليسلى القارىء بالسرد والرواية ، ولكى يحبك عقدة ثم يحلها بالبراعة الفنية . وانما هو يكتب القصة لكى يجد فيها فرصة لبث الكثير من آرائه العميقة ، وتحليله للنفس البشرية المعقدة التى قلما ينم ظاهرها عن باطنها .

وأول ما يثيره الكاتب من مشكلات هو **الفارق بين الواقع والخيال** . انه يوهم القارىء ان القصة واقعية . ومن ثم فان وقائعها غير معقولة ، ولو كانت خيالية لكانت الوقائع معقولة مترابطة ، لأن **حوادث الحياة تتأثر بالقدر ، ولا تخضع للمنطق** ، أما خيال الكاتب فهو ـ مهما يكن من أمر ـ من انتاج فكر بشرى ، يحكمه العقل ، ويتحكم فيه المنطق . **ولربما كان الواقع معقولا من وجهة نظر سماوية ، ولكنه ليس البتة كذلك فى رأى الانسان** . واذا كانت فى الرواية وحدة ولها أسلوب ، فوقائع الحياة تخلو من الوحدة ومن الأسلوب ، ولا تتفق مع خير ما أنتج العقل البشرى من أفكار . وان القصة لتكون أقرب ما تكون الى الواقع اذا ظن كاتبها انها أبعد ما تكون عنه . فقصة « **الاخوة كارامازوف** » على سبيل المثال حكاية لا معنى لها ، حتى انك لتكاد تقول انها واقع من الأمر . وليست كذلك القصص التى يعتمد فيها خيال الكاتب على حقائق العلوم ـ كالطبيعة ، أو الكيمياء ، أو التاريخ ، أو الفلسفة ، أو علم الاحياء . انها مما يقبله العقل حتى ليكاد القارىء أن يحسبها خيالا ليس له أساس من الواقع . ومن هذا القبيل حكاية الدكتور مارتن عالم الطبيعة الذى تدور حوله قصة « **الرجل العبقرى والمرأة المعبودة** » . انها من الحقائق الواقعة التى لا يصدقها العقل . حكاية يرويها الكاتب لمحدثه ليسبحا معا فى ذكريات من الماضى احتفاء بهذا اللقاء النادر بين الصديقين ، فيشعران كأنهما يحتسيان معا كأسا من الخمر المنعش اللذيذ . **فالمرء انما يفر من مرارة الحياة الواقعة الى ذكرياته ، كما يفر منها بالسكر والشراب . فالذكريات من المخدرات .**

وليست هى كما يزعم بعض الكتاب مبعث الفنون والآداب . انما هذه الفنون والآداب من بنات الخبرة المباشرة ، وليست من بنات الذكر . فذكر الماضى يفقدك التأمل . ونسيان الماضى يهبك الفكر . واذا أراد المرء أن يعيش فى كل لحظة من لحظاته فلابد له من أن يموت بالنسبة الى كل



لحظة اخرى غير الراهنة . **ولا مناص للكاتب الاديب من خبرة الحاضر وذكرى الماضى فى آن واحد منا** . انه مزيج مركب لا غنى عنه لأصحاب العقول الخصبة الممتازة .

بهذا التقدير لخبرة اللحظة الراهنة يسرد الكاتب قصة الدكتور مارتن وأسرته وتلميذه . وكان الدكتور مارتن دائم الشكوى من العلة ، يدمن تعاطى الأدوية ، ولكنه عاش برغم ذلك سبعة وثمانين عاما ، وفى سياق حوار فى هذا الصدد يتساءل المؤلف :

— هل كان الدكتور مارتن يعيش هذا العمر الطويل بغير دواء ؟

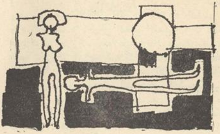
— هذا سؤال ليس له معنى . فنحن لا نستطيع ان نعيد الرجل بعد موته الى الحياة ونهيىء له عيشة جديدة لا يتعاطى فيها الدواء . ومن ثم فانه من المستحيل أ ن نعرف **مدى العلاقة بين الدواء وطول العمر** . ولما كانت الاجابة العملية مستحيلة ، فالسؤال لا يتضمن أى معنى . ومن أجل ذلك فان التاريخ لا يمكن أن يكون علما من العلوم ، لأنك لا تستطيع أن تختبر فيه صدق أى فرض من الفروض . ومن هنا كان الكثير ما تحتويه كتب التاريخ عبثا من العبث ، ولكننا برغم ذلك نطالعها نتلمس فيها طريقا للخلاص من هذا الاضطراب الذى يحوط الحقائق المباشرة . وهو طريق غير سليم ، ولكنه على اية حال أفضل من الضلال .

مفهوم جديد للسعادة

وقد الف الشاب الدارس (**ريفرز**) العيش مع هذه الأسرة وامسى بها سعيدا . بين أن ضميره كان لا يفتأ يوخزه ، وهو لا يدرى لذلك سببا . وأخيرا علل لهذا الاحساس بفكرة طريفة . ان البيت الذى نشأ فيه من البيوت الدينية المحافظة ، وهذا البيت الجديد لا يتمسك بالدين . فالسعادة مع آل مارتن معناها عدم الاخلاص لأمه وأبيه . وفى شعوره بالسعادة الجديدة ما يدل على ان الوقت الذى قضاه مع امه كان مليئا بضروب التزمت وبالاحساس المزمن بالذنب . أما الآن — مع هذه الأسرة اللادينية — فان ريفرز لم يكن سعيدا فحسب ، ولكنه كان كذلك شابا فاضلا ، بل ومتدينا بمعنى جديد للدين . فلأول مرة أدرك معنى هذه الألفاظ التى وردت فى الكتاب المقدس : « **النعمة** » ، وقد امتلأت نفسه بها ؛ و « **تجدد الروح** » وكان يشعر به فى البيت الجديد دائما ، فى حين كانت حياته مع امه ركودا ومواتا . ثم « **الايمان** » و « **الأمل** » و « **المحبة** » . كان ريفرز فى حياته الجديدة يؤمن بكل شىء ، فى الكون وفى البشر . أما الايمان بالمعنى القديم الذى حرصت امه على بثه فى نفسه ، فشعور ساذج بدائى . وكان ريفرز ممتلئا بالأمل ، قوى العقيدة فى عجائب الدنيا . ومع الايمان والأمل كانت المحبة . فقد احب أستاذه مع ما بينهما من فارق عقلى ، احبه لأنه كان رجلا عظيما ، يشحذ الذكاء فيمن يعاشره . احب ريفرز كل الكائنات . عرف الحب مع أفراد اسرة الدكتور مارتن كما لم يعرفه أى قارىء لكتب الاجتماع والسياسة . ولعل هذا هو ما أثار فى السنوات الطويلة التى قضاها مع امه قبل نفسه شيئا من القلق ، لأنه اخذ يشك فى قيمة اختلاطه بهذه الأسرة . لقد كان يعبدها عبادة الآلهة ، ولكن هل كان يحبها ! ان ريفرز فى الواقع لم يسعد ، ولم يحب ، ولم ينكر ذاته ، الا بعد ما هجر امه ليعيش مع اسرة الدكتور مارتن .

ثم يسرح ريفرز بذهنه ليذكر متع العيش مع كل فرد من أفراد الأسرة ، وفى معرض ذكرياته مع الفتاة (**روث**) يروى لنا طرفا مما كانت تولع به ، كغيرها من الأطفال . **الأطفال يولعون بالدمى والعرائس ، بالحلوى ، بمداعبة أعضائهم التناسلية . يولعون بأخبار الموت لأنها تثير المشاعر** . واحساسات الطفولة دائما حادة . ما أشد ابتهاجهم بالفاكهة المخلوطة بالقشدة ، وفزعهم من السمك يقدم لهم طعاما ، والزيت يعطى لهم شرابا ! ما أشد فزعهم حينما يقف

الواحد منهم بين زملائه فى الدراسة يلقى قصيدة من الشعر طلب اليه حفظها ! ما اشد سرور الطفل اذا جلس الى جوار سائق العربة ، يرقب الطريق الطويل ممتدا امام ناظريه ، والحقول الخضراء الى جانبيه . **ما أشبه عقل الطفل بمحاول مشبع من المشاعر . انه فى حالة توقع دائمة لكل ما يثير**



المشاعر . هذا الاحساس بالترقب عند الطفل قد توقظه أحداث من الخارج ، وقد يوقظه الخيال . الطفل دائم البحث عما يثير مشاعره ، مشاعر السرور ، أو الخوف ـ والخوف نوع من العبث وان يكن مقيتا . يروى ريفرز كيف كان يتمتع بالصور الخيالية التى يرسمها لنفسه عن الموت ، وعن مواعظ أبيه القسيس ، وكيف كانت الفتاة (روث) أيضا شبيهة به ، تحب الفزع وتسعد به ـ شأنها فى ذلك شأن كل فتاة صغيرة . انهن اقدر من الفتيان على تركيز « **المحلول المشبع من المشاعر** » . يذكر ريفرز كيف صعد ذات مساء فوق قنة تل قريب ، وكانت روث برفقته ، هى تتأمل السماء والنجوم ، وهو يحاول أن يجذبها من خيالها وتأملاتها بمعادلات رياضية عن النجوم والأفلاك . كان يحاول أن يرتفع بمستواها العقلى ، فهل أفلح ؟

كلا ، اذ انها ما فتئت تسترسل فى ذعر ميتافيزيقى من هذا الفضاء الشاسع الذى ترى وهذه العوالم التى لا يحصرها عد ، هذه الأزلية والأبدية فى الكون . كيف يستطيع المرء ان يتخلى عن هذا ليفكر بالأرقام وبالحساب ، ليفكر فى شئون البيت والحياة ، فى الزمن تحده الساعات والدقائق والثوانى ، فى ألوان اللباس ، وفى الدرجات التى تحصل عليها روث فى علم الجبر أو فى قواعد اللغة ! وفجأة وهذه الخواطر تدور فى رأس ريفرز ، وهذه التأملات تشغل ذهن روث يسمع صياح بومة فيتحول الذعر الميتافيزيقى الى شىء فيزيقى ، وان يكن مبهما ، الى قشعريرة مصدرها خرافة التشاؤم من البوم . وكانت روث تعلم انها خرافة ، ولكنها أرادت ان تشعر بالخوف ، وأن تعلل هذا الخوف وتبرره . واخذت تقص لريفرز حكايات خرافية . وفى اليوم التالى عبرت عن كل ما دار فى الليلة الماضية من ذعر وخوف وتأمل وقصص فى قصيدة من الشعر أطلعت عليها ريفرز . ولكن ـ وهنا يعلق المؤلف على هذا الموقف ـ ما اعمق الهوة التى تفصل الابتداع عن الانطباع . **الابتداع محاولة للتأثير ، والانطباع احساس بالتأثر** . ان كل الناس ـ باستثناء الأفذاذ النادرين ـ يحسون احساس **شيكسبير** ، ويتحدثون كما يتحدث البائع أو المراهق أو الأستاذ فى الجامعة . وما اشبه ذلك بعكس الكيمياء القديمة . **فنحن لا نحول النحاس الى ذهب ، وانما نحول الذهب الى نحاس . ان الشعور العميق الذى تثيره الخبرة يتحول الى تعبير لفظى تافه . الخبرة ذهبية ، شاعرية بطبيعتها ، والتعبير يفسد هذا الشعور ، ويعرض الدنيا فى صورة رأينا فيها . ولما كانت آراء الناس متقاربة ، فى حين ان احساساتهم متباعدة ، فان التعبير عن مظاهر الدنيا يشبه أن يكون المضاعف البسيط للثقافة السائدة .**

اما حياة ريفرز مع اسرة مارتن فقد كانت كتحويل النحاس الى ذهب . فقد كان يعاون فى دراسة علم الطبيعة دون احساس بالذنب ، بل مع الاحساس بانه يعمل لمجد الله فى السماء . لم يكن يعمل كأكثر علماء الطبيعة اليوم مقابل اجر وبتوجيه من حكومة تتعقبه المخابرات المركزية الأمريكية !

المرأة المعبودة

ما أكثر ما كان يحس ريفرز من متع ، وما أشد تنوعها مع كل فرد من أفراد الأسرة .



ولقد كانت هذه المتع تبلغ ذروتها عندما يأوى الأستاذ الى مكتبه للدرس فى المساء ، والأطفال الى فراشهم ، وتتم الخلوة بين ريفرز و (**كيتى**) زوجة الدكتـــــور . كانت تسحره بكل شىء ، بملامحها ، وكلماتها ، وحركاتها ، حتى بيديها . ما اقواهما ! ما اكثر قدراتهما ! انها ليست مجرد زوائد كما هى اليـــوم عنـــد الأوانس العصريات . يدان تدق بهما المسامير ، وتثبت بهما الأشياء فى مواضعها ، تدلك بهما ، وتضرب بهما عند الضرورة . يدان تصنعان الفطائر ، ولا تتعففان عن تفريغ القاذورات . وكل شىء فيها يتناسب مع صفات يديها .. وجهها وجه الفلاحة الصحيحة السليمة ، وكأنه قناع يخفى وراءه وجه آلهة معبودة . انها كبائعة اللبن ، ولكنها بائعة اللبن التى تثقفت فى الجامعة . لها نظرة ثاقبة فى كل مؤلف وكل كتاب يقرؤه ريفرز ويذكره لها . **فمثلا هـ . جـ . ولز عندها يشبه حقـــول الأرز الفسيحة فى بلدها كاليفورنيا ـ مساحات شاسعة من الماء ، سطحه لامع ولا يزيد عمقه عن بوصتين** . ورأيها فى **د . هـ . لورنس !** لقد أحبت كتبه الأولى ، وتمنت لو ان كل دارس للعلوم تثقف به بعد تخرجه من الجامعة .

وفى حديث لريفرز مع صاحبه الذى يستمع الى قصة حياته يقول عن مراحل نمو الانسان : انه فى اول الأمر كتلة من البروتوبلازم ، تتحول الى آلة تأكل وتتبرز ، ثم الى طفولة بريئـــة طاهرة ، ثم الى المراهقة ، فجمـــال الشباب ـ الشباب الذى لا يدوم ، وسرعان ما يتكون الشحم على جسم الشاب ، ويسقط شـــعر رأسه ، ويأخذ فى التحول التدريجي خـــلال ما يقرب من أربعين عاما الى صورة من صـــور الغوريلا . ويتم هذا التطور فى نحو سبعين عاما من المكائد والغش والخـــداع .. وأســـباب المرح ـ أى مرح ! والقسوة ايضا . **ولا يخفف عن المرء وطأة الحياة الا جهله بالمستقبل ونســـيانه للماضى** ، أو على الأقل انعدام الاهتمام به .

وعندما سافرت الزوجة لترعى امها المريضة اشتد ولع الابنة (روث) بالشاب الضعيف ، وكانت سنها قد بلغت السادسة عشرة ، فازداد تنبهها الجنسى ببروز ثدييها على صـــدرها ، يكسبانها الزهو والخجل فى آن واحد ، والسرور البالغ مع الاحساس بالذنب . ما أعجز اللغة عن التعبير ! انك اذا لم تذكر ما يصاحب العواطف من تغيرات فى الجسم لا تستطيع وصف الحقيقة فى صدق . واذا ذكرت هذه التغيرات قيل انك رجل غير مهذب أو شديد السخرية بالانسان . ان الحب مهما يكن رومانسيا لابد ان تصحبه ذبذبات فى أطراف الأعصاب ، وغشاء المخ ، وفى الغدد وبعض أنسجة الجسم المتوترة اذا انهكت ذلك فانت كاذب . وان انت ذكرته وصـــفوك بالبذاءة . وليس من شك ان ذلك يرجع الى فلسفتنا الخاطئة فى الحياة . وهذه الفلسفة هى النتيجة الحتمية للغة تفصل فى الفكر ما لا ينفصل فى الواقع . انها تفصل وفى الوقت ذاته تحكم وتقوم . من الأفكار المجردة مثلا « الطيب » و « الخبيث » . ومن الحكم القديمة « لا تحكم على غيرك حتى لا يحكم عليك » . غير ان طبيعة اللغة تأبى الا أن يدفعنا الى الحكم . **انما نحن بحاجة الى مجموعة جديدة من الألفاظ ، ألفاظ تعبر عن المعية (بمعنى الصحبة) الطبيعية** بين الأشياء ، فننشىء لفظة واحـــدة مثلا تعبر عن الظاهرة « **الشـــعورية البدنية** » التى تحدث للانسان . اننا بغير هذه الألفاظ لا نستطيع أن نصف ما كان ينتاب روث وهى فى سن المراهقة . وكل ما نســـتطيعه فى ذلك ان نتخبـــط فى الاستعارات . محلول مشبع من المشاعر يتبلور من الخارج أو الداخل ، ألفاظ وحوادث تقع فى الحســـاء السيكوفيزيقى فيتجلط فى كتل من المشاعر والعواطف تصـــدر عنها الأعمـــال . ثم تحدث التغيرات فى الغــــدد ، وتظهر الاثداء الفاتنة تحملها الطفلة فى صدرها فى شىء من الزهو والارتباك .

ان محلول المشاعر المثارة يتعزز بنوع جديد من الحس يشع من أطراف الاثداء ويتخلل الجلد وأطراف الأعصاب ، ثم الى النفس ، الى ما تحت الوعى أو ما فوقه ، الى الروح . وهذه العناصر السيكولوجية المتوترة المستحدثة فى الشخصية تضفى نوعا من الحركة فى محلول المشاعر المثارة ، وتجعلها تتدفق فى اتجاه معين ـ نحـــو دائرة الحب ، وهى دائرة لم يرسم لها محيط بعد ، ولم تتميز .

وفى هذا التيار الدافق من المشاعر المتجهة نحو الحب تلقى الصدفة مجموعة متنوعة من عوامل التبلور ـ ألفاظا ، وحوادث ، والمثل الذى يضربه الآخرون ، والتخيلات الخاصـــة والذكريات ، وغير ذلك من الحيل العـــديدة الا تستخدمها الأقدار لتحدد بها مصير الفرد ، ومعذرة للقارىء ان كان فى هذا التحليل شىء من الغمـــوض ، فان ذلك يرجع الى ان الدوافع البشرية ذاتها معقدة أشد تعقيد .

ولقد كان من سوء حظ روث ان قرات فى الأدب مشاعر المراهقات ، فى الوقت الذى كان جسمها يتطور نحو حقائق جديدة ، فكان من الطبيعى نتيجة لهذه الثقافة الجديدة ان تتزين وان تتحلى كالنساء قبل الأوان ، بل أن تحب حبا عنيفا قبل النضوج ، وان يكون موضـــع حبها الشاب المقيم معها فى بيتها برغم ما بينهما من فارق فى السن ، فهى فى نحو السادسة عشرة وهو يناهز الثلاثين .

الرجل العبقــرى

ما أكثر المتناقضات الظاهرية فى حيـــاة الانسان ، غير ان الدوافع اليها هى فى كل حين غريزية طبيعية ! هذا التناقض فى سلوك روث كان أيضا قائما وبصـــورة اقوى فى حياة أبيها الرجل العالم . انك لتحسب انه لا يقتنى الا كنوز العلم ، ولكن ـ ذات مساء أثناء غياب زوجته فى شيكاغو لترعى امها فى مرضها ، حينما ساورته الشكوك فى سلوكها ـ عمـــد الرجل الى بعض مقتنياته فى خزانته الخاصة . ولشد ما كانت دهشة ريفرز عندما اطلع على هذه المجمــــوعة العجيبة من الأشياء . مسدس ، وصندوق يحوى مجوهرات كيتى زوجته ، وستة صناديق تحتوى على الأوسمة الذهبية التى اهدتها الى هـــذا الرجل العظيم جمعيات علمية مختلفة ، ثم ملفات ضخمة من الأوراق ، واخيرا هذه الكتب : ستة مجلدات من « **سيكولوجية الجنس** » ونسخة من كتاب « **فيليسيا** » تأليف أندريه نيرسيه ، ومؤلف مصور لا يعرف كاتبه ، عنوانه « **مدرسة الآنسة فلوجى لتهذيب السلوك** » وكلها كتب فى الأدب الجنسى المكشوف ، وكلها ـ كما يسخر الكاتب ـ خلف صورة زفاف الأستاذ الى زوجته !

عجبا ! استاذ يقرا الأدب المفضوح ، وزوجة تنحرف فى السلوك ، وفتاة تعشق وهى قبل سن النضوج شابا يكبرها فى العمر بسنوات عدة !



ثم عادت كيتى الى بيتها ، ولكن هل هى كيتى التى عرفها ريفرز قبل الرحيـــل ؟ لقد غيرتها الحمى والسهر . فقدت اهتمامها بالثقـــافة ، وبالحياة الاجتماعية ، والحياة المادية ، وان بقيت كما كانت ممرضـــة مخلصة لزوجها ، تفكر فى مرضه .. وفى موته ! كيف تستجيب للموت المرتقب . ان المريض اذا اشتدت به العلة قد يبلغ به حدا يبقى فيه من نفسه جانب لا يحزنه البتة أن يموت ، مهما كان دفاع الشخص فى سبيل الحياة حارا . هذا الجانب يؤثر اى شىء على هذا الشقاء ؛ هذا الكابوس الجاثم الذى يحيل المرء الى مجرد كتلة من اللحم تتألم وتتوجع ! وقديما قيل « **اعطنى الحرية او اعطنى الموت** » ، اما فى حالة المريض فالحرية والموت شىء واحد . الحرية تعنى الموت ، تعنى متابعة السعادة بالنسبة للمريض لا للمرض الذى يحبه . ليس لكيتى الحق فى ترف المـــوت ، فى الخلاص ـ بالاستسلام ـ من الحبس فى حجرة المريض ، ومن واجبها أن تواصل الكفاح حتى حينما يكون من الواضح الجلى ان المعركة خاسرة ، أن تواصل الأمل حتى ان كان كل ما حولها يبعث عـــلى اليأس ، أن تدعو الله حتى بعد ما تبين لها ان الله ليس معها ، حتى فى اللحظات التى تنكره فيها ولا تؤمن بوجوده . اثقلها الحزن والتشاؤم ولكن لا مناص لها من التظاهر بالسرور والتفاؤل . فقدت الشجاعة ولكن عليها أن تشجع . لم تعد تحتمل العمل والسهر ، ولكن لابد أن تعمل وان تسهر . لا تستريح . دائما على اهبة . لابد ان تعطى وتعطى حتى بعد افلاسها .

كانت كالغريق يتشبث بشخص ينجيـــه ، فتشبثت بضيف الأسرة ريفرز ، ولم ير بد من الاستجابة ، فكانا يقضيان الليالى معا فى سرير واحد كما يقضيها الزوجان . **لم تغب هـــذه العلاقة البشرية عن كثير من مؤلفى القصص ، ستندال ومرديث ، وأناتول فرانس و د . هـ . لورنس** ، كل منهم يفهم الحقيقة على احـــد وجهين ، ولا ندرى أيهما أقرب الى الصواب : هل هو السلوك الجنسى لأنثى الانسان ، أم ان ينابيع اعماق الحيـــاة يجب ان تمتزج بطهارة العاطفة ؟

النعيم والجحيم

عجيب أمر هذه العلاقة بين الذكر والأنثى . فى الليلة التى التقى فيها الشاب لقاء جنسيا مع زوجة الأستاذ كان منطق الحوادث يقتضيها أن تكون فى ثوب الحداد لأن أمها وزوجها كلاهما على

سرير الموت ، ويقتضيه ان يواســــيها بحكم فلسفية . ولكنهما لم يكونا حين التقيا هذا اللقاء من عالمنا هذا أو فيه . كانا في عالم آخر ، عالم العرى واللمس والامتزاج ، عالم مظلم لا مجال للحديث فيه ، عالم الرؤى والخيال ! لمساتها كأنها مس الملائكة . وكان هو في بداية الأمـــر



مترددا ، يخشى أن يفتح فاه بكلمة ، أو يمد يده فيخالف ما في رأسه من قواعد الأخلاق ، أو على الأصح ما في رأس أمه ، وما أشد دهشته عندما وجد أن خرقه للمثل الخلقي الأعلى عاد عليه بنشوة من اللذة ، بحنان لم يكن يحلم به من قبل . ولقاء هذا العالم الآخر الليلي ، تمثل له العالم الذي يعيش فيه بالنهار ، العالم الذي ينظر الى مثل هذه العلاقة على انها اجرام . كيف يخدع تلميذ أســـتاذه ؟ وكيف تخدع زوجة زوجها ! **نعيم الليل هو جحيم النهار** ، وملائكة المساء ليست ســـوى شياطين الشهوة والزنا بالنهار .

النعيم والجحيم ، الملائكة والشياطين هي ما نعبر عنه اليوم بالحوافز والدوافع والعلاقات الجنسية غير الزوجية . هل هي خير ام شر ؟ المستقبل وحده سوف يكشف لنا عن الحقيقة . ومهما يكن من أمر **فان الحكم الخلقي من الناحية اللفظية ليس سوى الاصرار على سوء استخدام اللغة** . ما هي الأسس اللغـــوية للأخــلاق ؟ **« سافل ، دنيء ، خبيث »** . وهذه هي الكلمات التي أزعجت ضـــمير ريفرز وهو يرقب كيتي مستغرقة في النوم بعد ما فعل فعلته . والنوم هو أيضا من العالم الآخر . بل انه لعالم آخر أبعد من عالم اللمس . لقد انتقلت معبودته من الحب الى النوم . من عالم آخر الى عالم آخر أشد بعدا . وهذا الوجود في ذلك العالم الآخر البعيد هو الذي يضفي على المحبوب وهو نائم

صفة تكاد ان تبلغ حد القداسة ؛ **القداسة مع العجز ، أليس ذلك هو ما يعبد الناس في المسيح وهو طفل** ؟ وذلك هو ما ملأ ريفرز في ذلك الحين بحنان يفوق التعبير . ومع ذلك فهو **« سافل ، دنيء ، خبيث »** . يا لهـــا من الفاظ مقيتة ! عجبا ! كيتي في عينيه مقدسة من عالم آخر ، لا تخضع لأوصاف الألفـــاظ ، سيئة كانت او طيبة . ومع ذلك فالطنين في أذنه لا يفتر مرددا له هـــذه الالفاظ « ســـافل ، دنيء ، خبيث » .

ولكن الانسان روح وجسد ، وليس المسيح عند المسيحيين الا روحا تجســـدت . والنعمة الالهية ، روحانية حيوانية انسانية ـ أوجه ثلاثة من لغز واحد . والانسان الأمثل هو الذي يفتح نفسه للأوجه الثلاثة . غير ان واقع الأمـــر في الحياة هو أن أكثرنا يبعد نفسه عن هذه النعم الثلاث ، أو يفتح نفسه لواحدة منها فقط ، وهي لا تكفي ، بالرغم من ان ثلث الرغيف افضل من الجوع الكامل . ولو ان كيتي حرمته من نعمة الحيوان لما عادت سوى شبح لا حيـــاة فيه . ولكنها بهذه النعمة ربة معبودة ، هل هي بسلوكها هذا حقيرة او عظيمة !

انك تستطيع أن تجعل من أي شخص عظيم اضحوكة . ذلك يتوقف على طريقة وصفه ، من ظاهر سلوكه ، بغير عطف وباستعمال لغة عنيفة غير شاعرية ، أوديب ، أو الملك لير ، اوغاندي ، او حتى يسوع . الحكاية المضحكة في **حيـــاتنا تكون في عين المتفرج ، ولا تكون قط في الممثلين . فما يضحك المتفـــرج قد يكون للممثل تراجيديا أو دراما . وربما كان ما يضحك المتفرج علـى حكاية ريفرز مع كيتي هو بعينه مصدر آلامه من انقسام في نفسه بين الحب والواجب** ، بين الاغراء يقاومه ثم ينساق له بشكل فاضح ، بين مسرات يستمتع بها مذنبا ويندم عليها فيما بعد بحرارة ، بين قرارات طيبة يصـــدرها ، ثم يهملها ، ثم يصدرها مرة أخرى فتجتاحها شـــهوة عارمة لا تقاوم .

الانسان والالهـــة

هذا هو الفارق بين ريفرز الانسان وكيتي الآلهة المعبودة . هو منقسم الشخصية ، وهي متكاملة ، يفعل الفعلة ويندم عليها ، وتفعلها أمرا طبيعيا ، **ان طوايا الآلهة لا صراع فيها ، اما حياة الانسان فجدل متواصل . الشهوات في ناحية ولذعات الضمير في ناحية أخرى** ، زوابع لا تعرف السكون ولا تهدأ . ان ما كان ريفرز في حاجة

اليه بعد هذا السلوك الذى سلك هو جرعة من لفة طيبة فيها تبرير يقابل بها أثر الفاظ « السافل ، والخبيث ، والدنىء » . اما كيتى فاللفة ، طيبها وخبيثها ، لم تكن تزعجها . كل ما كان يهمها وجودك فى ذلك العالم الآخر الخلاق — عالم الحب والنوم . المهم ان تجد نفسها مرة



أخرى فى حالة من حالات النعمة الالهية ، وأن تجدد نشاطها وحيويتها لكى تؤدى لهنرى زوجها واجبا وخدمة . الحكم على طبق الحلوى يكون بمذاقه لا وصفه فى كتب الطهو والتدبير المنزلى . ومذاق السلوك الذى سلكته كيتى هو الاستمتاع والامتاع ، واستعادة القدرة على أداء الخير والفضيلة ، والارتفاع من المستوى المنخفض الذى يتردى فيه الموتى الى مستوى الأحياء الرفيع ، ويا له من مذاق طيب . ومن ثم فهى تقبل على هذه الوجبة الشهية ، ولا تتكلم وفمها ممتلىء بالطعام — ان ذلك ليس من حسن الأدب ، كما انه لا يمكنك من استساغة الطعام . ما أعمق الهوة بين مسلك كيتى فى صمتها المقدس ومسلك ريفرز فى ثرثرته مع نفسه ، مما أفسد عليه لذة الطعام بوصفه له بالمتعة المحرمة ، وبالذنب يعلمه ويقترفه .

هذه العلاقة بين كيتى وريفرز عادت أخيرا بالمعجزة ، بعودة الأستاذ هنرى الى صحته ، فأسعد ذلك تلميذه شيئا ما ، لأنه كان سببا غير مباشر فى حدوث المعجزة . فلولا خيانته لأستاذه مع زوجته لما استطاعت الزوجة خدمة الزوج وانتهت بذلك حياة الرجل . فالشر الذى ارتكبه ادى الى الخير — وفى هذا شىء من تبرير الذنب . ومع ذلك فقد كان يزعجه أن يكون الاتزان لكيتى والحياة لهنرى على حساب شىء وضع كالذى حدث ، شىء « سافل ، دنىء ، خبيث » كارتواء الأجساد من الناحية الجنسية .

المتناقضات البشرية

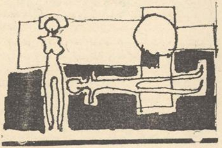
هذه بعض المواقف فى قصة أولدس هكسلى « الرجل العبقرى والمرأة المعبودة » وبعض ما علق به الكاتب فى غضون القصة على حوادثها من آراء فلسفية ، وتحليل نفسى عميق .

ولعل مما يلفت نظر القارىء المتمعن هذه **الصورة القوية التى رسمها الكاتب للمتناقضات فى حياة الناس مما لا يكاد يصدقه أى انسان . ولكنها حقيقية النفس البشرية اذا عريناها عن ظاهر سلوكها .**

هل يمكن أن يدخل فى الحسبان أن رجلا عبقريا ، وأستاذا جامعيا ، وباحثا عالميا ، ينفق أكثر وقته فى العلم والدراسة يحتفظ الى جوار كتبه الثمينة ورموز التقدير التى اهدتها اليه الجمعيات العلمية بكتب أخرى فى الأدب الفاضح يقرؤها هى أيضا فيستمتع بها وتؤثر فى سلوكه وفى آرائه ومعتقداته فى العلاقات الزوجية والعلاقات البشرية !

وهل يتصور الانسان الساذج ان امرأة فى شرخ الشباب تحب زوجها حبا جما ومن أجل هذا الحب ذاته تخونه مع غيره — لا فيما تحسب هى ولكن فيما يحسب الناس وعلم الأخلاق — ولا ترى فى ذلك الا أمرا طبيعيا ما دام زوجها مريضا بحاجة الى رعايتها والى السهر الى جواره !

وهل يدور بخلدك ان الشاب الدارس يغرم بزوجة أستاذه ، وهى تكبره سنا ويعزف عن



ابنة الأستاذ وهى فى مطلع الشباب . لأن الأولى فى حقيقة الأمر فيها صـــفات المراة الناضجة . أما الثانية فمراهقة بكل ما يحمل هذا الوصف من معان . **الحب عندها شعر وخيال ، لا واقع ولا جسد !**

وهذه المراهقة عينها لا تغار من أحد الا من أمها !

هذه من حقائق الحياة ، ومن خفايا النفوس ، التى ان ذكرتها فى حديث لم يصدقك الناس ، وان قراتها فى رواية قلت ان ذلك من القصص الخيالى . كلا يا عزيزى القارىء ــ هذه حقائق مرة من حقائق النفس الأمارة بالسوء .

وما أروع ما وصف به هكسلى صـــفات الطفولة فى الابن الأصغر تيمى ولعبه واهتماماته ، وصفات المراهقة فى اخته ، والشباب فى ريفرز ، والأنوثة الناضجة فى الزوجة ، والشيخوخة فى الدكتور مارتن . كل مراحل الحياة بكل خصائصها فى هذه القصة لهكسلى **وكأنها كتاب فى علم النفس التطبيقى .**

وفى ذهن كل منا صورة عن الرجل العبقرى ، وعن المرأة المعبودة التى يقدسها الرجل . ولكن هكسلى يشرح فى قصته هذه العبقرية ، وهــذا التأليه ، ويخرج بصورة اخرى تقلب لنا افكارنا الساذجة وتبصرنا بالحقيقة والصواب .

وذلك فى اســلوب رائع وثقافة عريضة ، لا يستسيغها الا القارىء المثقف واسع الاطلاع .

محمود محمود

ثورة كافكا



عن دار جاليمار للنشر صدرت فى الشهر الماضى «مراسلات فرانز كافكا» فى ٥٩٨ صفحة ، وهى الرسائل التى بعث بها كافكا طوال التسعة عشر عاما التى سبقت موته ، (فيما بين عامى ١٩٠٢ ــ ١٩٢٤) الى أصدقائه المقربين .. أوسكار بوباك فليكس ويلتش ، روبرت كلوستوك ، وماكس برود ، فضــلا عن شقيقته أوتلا وبعض ناشرى كتبه ورواياته .

والذى نطلع به من هذه المراسلات أن كافكا كان مخلصـــا مع نفسه بنفس المقدار من الحماسة التى كان مخلصا فيها مع كل شىء ... مع أفراد أسرته ، مع رفاق عمله ، مع كتبه ومجــلاته وحروف الجمع فى الطبعة التى كان يختارها لكتبه ، وكذلك نوع الورق ولونه ، وأخيرا الملابس التى يرتديها سواء فى الأماكن العامة أم فى المناسبات الخاصة .

ويحــكى كافكا فى هذه المراســلات ما حدث له ذات مرة حين حاول أن يلقى بنفسه من النافذة بعد المناقشات الحادة التى دارت بينه وبين أبيه ، حين طلب منــــه أن يحل محل زوج أخته فى ادارة المصنع ، ويقول كافكا مستعيدا هذا الحادث : « كنت أجد الموت أرحم من هذه المهمة السخيفة الشاقة » . ويحكى أيضا فى هــــذه المراســــلات أنه أضــــطر الى ترك خطيبته (ف . ب) فى أغسطس عام ١٩١٧ لأنهـــا آلمته ذات مرة أمام الآخرين ، وهو الذى لا يؤلم أحدا ويكره أن يؤلمه أحد .

ولكى نقف على كل صغيرة وكبيرة فى هذه المراسلات ، فان قراءتها فى ذاتهـــا ، وقراءة المقدمة التى كتبها « مارت روبير » أيضــــا ، وكذلك الملاحظات التى دونها صديقه الأثير ماكس برود كل هذا لا يكفى ذلك لأن لكل من هذين الكاتبين مارت روبير ، وماكس برود كتابين مكملين لهــذه المراسلات كتاب الأول بعنوان « كافكا » وكتاب الآخر بعنوان «فرانز كافكا» . على أن الرسالة التى تلخص كل هذه المراسلات هى تلك التى كتبها كافكا لأحد أصدقائه فى ٥ من يوليو ١٩٢٢ يصف فيها عملية الخلق الفنى بأنها « النزول الى القـــدرات الغامضة والغوص فيها واستخراج ما فيهـــا من كنوز » كما يصفها بأنها « ثورة أو انفعـــال عقلى » . على أن أروع ما يختم به كافكا هذه الرسالة هو قوله : « كانت حياتى أســـعد من حياة الآخرين ، أما موتى فسيكون مخيفا أكثر من موت الآخرين » .



سيف وانلى

بين التجريد والتشخيص

أحمد فؤاد سليم

● ان سيف ليس صانعا محترفا ولكنه فنان ، والأصح من ذلك أنه فنان أكثر من أن يكون صانعا ، ولعل هذا هو السبب فى أنه بقى يافعا فى تاريخنا الفنى الحديث ، وتميزت اعماله بقدرتها على البقاء والاستمرار .

● وهو من الطراز الولوع بماهية حضوره فى العمل الفنى ، ولذا فهو يحرص على فلسفة الشكل ، ليس من خلال صياغات محصلة فى الطبيعة وانما من واقع صياغته الخاصة ، حتى ينتهى الى بلورة تستوى مع فلسفة أو وجهة نظر .

● العمل الفنى عند سيف ليس فى كونه محتوى لوحدة ترتبط عناصرها بعلاقات ، وانما السطح كله وحدة تخلق فى ذاتها نوع نسيجها ، ولذا فالشكل عند سيف هو المسطح جميعـــه ، مجموعا مع العناصر بأسرها .

ليس فى مقدورنا ان نتناول حركة الفن المعاصر فى مصر – حتى ولو فى سطر واحد – بدون ان نذكر اسم فنان مثل **سيف وانلى** . ولقد يبدو فى ذلك من الحماس ما يصدم ، للوهلة الأولى ، على ان ما سأحاول أن افعله قدر الطاقة هو ان ابرز أسباب هذا الذى قد يوصف بالحماس فى جوانبه الموضوعية الخالصة .

وما اقصده بحركة الفن المعاصر هنا ، ليس الحركة الفنية المحدثة التى تعتمد فى هذه الآونة على الفنانين الأحياء ، وانما اعنى – وربما هذا هو ماقصدت اليه بالفعل جريا وراء غاية الحقيقة – الحركة كلها ، تلك التى تبدأ على الأقل بصفة رسمية اعتبارا من سنة ١٩٠٨ ، وهو تاريخ انشاء مدرسة الفنون الجميلة حتى اليوم ، ومن ثم فهى تضم اذن هذه الأسماء اللامعة التى ترددت كثيرا مثل **مختار ، ومحمود سعيد ، ومحمد ناجى ، ومحمد حسن ، وراغب عياد ، ويوسف كامل ... وأيضا صلاح طاهر .**

ويحسن أن اقرر منذ البداية ، انني لم اضع فى حسابى هنا أن اقدم سيف من خلال نشأته أو تنقلاته أو رحلاته او اصدقائه ، تلك المنابت التقليدية التى لاتخدم الوحدة الفنية قدر ماتخدم الوحدة التاريخية .

وانما اخترت الطريق الأصعب . هـذا الطريق الأصعب هو الفن الذى يقدمه سيف . هذا الحشد الهائل من الأعمال الذى هو بالضرورة كاف لجعل المحقق النظيف يقضى عنده وقتا طويلا فى التأمل والاندهاش .

ولقد اردت أن اكون بعيدا حتى عن وصفه ؛ وبحسب ما قدرت فليس فى نيتى ان اقول عنه انه يتلفع بهذا الهدوء العاصف . وانه مصمت كالحديد من الظاهر ولكنه يغلى كالمرجل . او انه مطبق الشفتين لايبوح بما يعذب أو بما يفرح . أو انه ليس طليق الحديث كأولئك الذين يتقنون الحديث . او انه محدد المعالم بحيث يصعب على الذاكرة ان تخلعه أو تنحيه . أو حتى انه متواضع ، وحبيب ، حبيب لدرجة ان هذا الجريان الخاطف من النقاء لا يلبث ان يجتذبك بلا وساطة أو فهم أو تفسير .

سيف والاصرار : –

على ان ما احب ان اضعه موضع النظر ، هو أن سيف يتميز بهذا الذى يمكن ان نطلق عليه لفظ « **الاصرار** » – فالأشياء التى تختزن عند سيف لا تتحول فيما بعد الى عرى جامد للتوليفات المسبقة ، بل تتحول الى اشكال قنوعة بما اسبغ عليها من الخلق ، ومن هنا فان ما قصدته بالاصرار ، عنيت به **القدرة على تحويل الشىء الى اقصى ما يهيئه امتداده من عافية أو الى أبعد ما يسديه لنا نموه الذاتى بدرجة تكفى لتعويضنا عن الواقع الحالى ، ومستقبل موثوق به .**

ولعل هذه الميزة عند سيف هى احد العناصر التى أحب أن اصفها بأنها ضرورية وهامة .. فهى تكاد تصل الى ان تكون شكلا عضويا فيه يمكن لمسه . حتى ان الحياة اليومية ذاتها لا تتحول بداخله الى ضجر ، وانما الى تلهف فعال نحو المقبل او الى المقبل ، وبالتالى الى عناد ، اى الى رغبة تجيش حتى تصل الى درجة الاصرار . فهو اذن عناد ليس فيه من التسلط قدر ما فيه من الوضوح اللامحدود ، ومن الشبع .

ان ذلك يعنى فى الواقع ان سيف لم يفقد هـذه الحاسة الضرورية التى تنفجر عن الدهشة .. تلك التى تعوز معظم فنانينا ، كما تعوز عندنا اغلب مشاهدى الفن .. وما اهدف اليه هو أن سيف ما زال يمتلىء نضرة وحياة فحواسه كلها شديدة اليقظة والوهج ، **وهو يكشف عن رؤيا تظل على الرغم من جميع ما تمر به من مخاطر عذراء ، بحيث يرجفها كل شىء وبحيث يدهشها كل شىء . وبحيث ينخلع الانفعال عنها طلقا من القاعدة والقيد ، أو هو على الأقل يبدو كذلك مفرط ما تمتلىء به الرؤية عنده من مخاطر تقف على مشارف العفوية ، أو تقترب من الوقوع فى الخطأ المحبب ..**

ومن هنا فان سيف ليس صانعا محترفا ، ولكنه فنان . وبأصح من ذلك فان سيف فنان اكثر من أن يكون صانعا ، ولعل هذا هو السبب فى أنه بقى يافعا فى تاريخنا الفنى الحديث ، وتميزت أشياؤه بقدرتها على البقاء الدائم .

ومن ثم فان هذا الخلط الفاجع من جانب مشاهدى الفن الرسميين وغير الرسميين بين **الفن والصنعة** ، الى درجة تمجيد الصنعة فى أغلب الوقت لم يكن الا حائلا مؤسفا لدواعى الخلق لدى كثير من فنانينا ، غير انه بالنسبة لسيف ما كان يمكن ان يعطله ، او يحجزه ، ولحسن الحظ كان العناد قد اعطاه ما هو كاف لتوطيد مواهبه فى طريق الاصرار ، وتغليب الفن على كل اعتراض . وعلى كل ، فانه من السهل تقسيم حياة سيف الفنية الى مراحل ، على اننى من وجهة نظرى الخاصة ارى أن ذلك تهديف

غير صائب وغير سليم ، فلقد رأيت خلال حياتى مع لوحات سيف انه ليس من العدل ، وبالتالى فانه ليس من الموضوعى ان يكون هذا التقسيم مقطوعا به ، ففى الوقت الذى يمكن ان يكون فيه هذا الافتراض قريبا من العلم ، فانه وبنفس المقدار أو اكثر بعيد عن الفن .

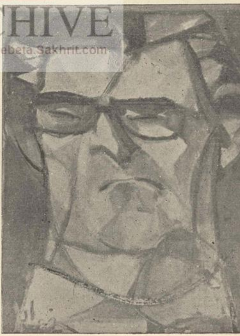
ولذا ساحاول ان اقف عند بعض العلامات المميزة ، من بين اعماله الخصيبة ، ليس بقصد تقسيم سيف الى مراحل ، وانما بقصد الكشف عنه بوسيلة الرؤية الشاملة .

سيف والمثالية : ـ

ثمة نقطة اخرى ، من المهم ان اقف عندها ـ تلك هى الخاصية الأساسية التى أخذت تصطبغ بها اعماله منذ البداية حتى آخر لوحاته الحالية، ولعلنى اقصد بها ـ مع التجاوز فى معانى الكلمات ـ المثالية . فلقد ظل سيف شديد الاخلاص للمطلق ، هذا المطلق الذى خلص فى العصر الحديث الى ان يكون مثاليا ، بمعنى عدم انغماره فى قضايا واشكالات العصر . على أنها ليست هذه المثالية التى تفرض الثورة ، ولكنها مثالية تقف مع المبدأ المحصل وترفض حينئذ ما عداه . **ومن هنا فلقد استطاع سيف أن يقف على زاوية هامة فى اللون ، وعلى شاعرية لها خاصيتها الوطيدة فى الشكل ، على أن ذلك كله لم يكن كافيا لتفادى بعض الخسارات .**

ومن ثم فاننى قصدت بالخسارة هذه الذربة التى نجدها احيانا بين المضمون المثالى ، وبين المعالجة الشديدة العصرية ، أى اللامنطق بين المطلق واللامطلق . اكثر من ذلك بين الحالم والواقعى .

ولعل ذلك يبدو اوضح ما يكون فى لوحته الجميلة الموحية **(الكنارى يغنى للقمر)** حيث بدت المعالجة عصرية ، محدثة ، تصطبغ احساسا وشعرا ، حول دائرة كبيرة صفراء امتلكها سيف بكافة نواصيها . غير ان المضمون ، أو هذا المثالى الصوفى عند سيف ، والذى تمثل فى شكل الكنارى ، قد وقف حائلا أمام المشاهد ربما دون بلوغ الهدف ، وربما دون محاكاة النظر .



وجه الفنان بريشته

ومع أن ذلك قد يكون أقل وضوحا فى لوحته ((**غزو الفضاء**)) ، الا اننا اذا نحينا اسم اللوحة جانبا ليبدى لنا الشـــكل على مستوى حوار دائم بين النور وبين الظل ، بين مساحة بيضاء غائرة وبين كتلة سوداء تمســح السطح مسحا ، وتصنع لها بعدا وثقلا . ولكنه على كل حال يظل صراعا ، صراعا بين النور وبين الظل ، أو بين الأبيض والأسود . وبوضوح كاف فهو صراع بين الخير وبين الشر ، على مساحة مربعة لها حداثتها ، وبعناصر مستوحاة من اشكالات القرن العشرين — وفيما هو باد فى دائرة سوداء كالخوف تتوســط صدر اللوحة ، منكسرة بمستطيل أسود باسفل اللوحة قادر على اضفاء التوازن فى الأركان الأربعة **بأسرها** ، بينهما الأبيض كالسهم الحارق الذى يعرف الطريق من المستطيل الى منتصف الدائرة — فاذا نحينا ما هو فكرى جانبا لبدى لنا الشكل فى حد ذاته موصــوفا بمميزات الضررورة ، وكأنما قد كان موجودا هكـذا فى ضمير الناس ، ومنتشرا كالحقيقة فى اشكال الحياة .

غزو الفضاء



الشكل عند سيف ومحمود سعيد وناجى : —

وان ذلك ليشدنا الى اقرار هذه الحقيقة .. وهى **أن سيف وانلى فنان شكل .** واذا جازلنا ان ندقق اكثر ، فهو **فنان الشكل الرصين .** واقصد بالشكل هنا القدرة على التأليف . واقصد بالتأليف الابتكار . واقصد بالابتكار اصالة التصميم . فالعمل الفنى عند سيف ليس فى كونه محتوى لوحدة ترتبط عناصرها بعضها مع بعض بعلاقات ، وانما السطح كله وحدة تخلق فى ذاتها نوع نسيجها ، ولذا فالشكل عند سيف هو المسطح جميعه ، مجموعا مع العناصر **بأسرها،** ولو اقتضى الأمر فهو فى بعض لوحات سيف يرتبط احيانا بنوع مساحة اللوحة ذاتها ، والى هذا المدى يتكيف مدلول الشكل والتصميم عند سيف ، ومن هذه النقطة يقف مثلا **محمود سعيد** على اختلاف كبير ، بينما نعثر فى **محمد ناجى** على نتائج مثيرة ، وأوضاع يحسن ان تصحح .

فالشكل عند محمود سعيد كان مرتبطا بمنطق الشكل فى عصر النهضة الفنية . وباختصار شديد فهو تكتيل المساحات القائمة فى الخلفية لخدمة وحدة الشكل المنفصلة موضوعا وفكرا . وهى غالبا هذه الموضوعات التى تتوازى مع الحواديت ، ولا تليق صياغتها فى احسن غاياتها بدون لغة الكلام . ومهما يكن باديا للوهلة الأولى أن محمود سعيد كان مصريا وواقعيا ، عندما رسم الفلاحات على البحر ، والمراكب ، والحمير .... الخ .. الا ان المصرية هنا كانت مظهرية بعيدة غاية البعد عن التوغل فى صميم المشاعر الخبيئة .. ، أن ذلك لا ينفى عن محمود سعيد الاقتدار ، وفى الوقت ذاته لا ينفى عنه انه لامة من العلامات المميزة للفن المصرى الحديث.

ان المقارنة هنا مع سيف ليست اذن مقارنة فى الصياغة او الأسلوب ولكنها مقارنة فى المفهوم ، ومن ثم فان سيف فى لوحاته **((حاملات الجرار))** و **((الفلاحات))** مثلا ، **لم يكن يعنيه الوقوف عند اضفاء القيمة على ما هو وصفى ، وانما استكناه الجوهر ، الذى لادليل يرشد اليه غير هذا القدر من الانتماء العميق بينه وبين الأشياء من حوله ..** هذا القدر الذى هو الامتصاص حتى الشبع ، ولذا **فالبحر** عند سيف ليس هو المياه والأمواج الهادرة ولكنه الدائرة ، حيث لا تستقر العين على مكان ، أو يرتاح مستوى النظر الى ركن او متواز او مستقيم أو الى عمق تقف فى سبيله حدود او معالم . والمركب عند سيف ليس هو المركب الذى نعرفه فى رسوم محمود سعيد او محمد ناجى ... وانما هو

هذا الحبيس المطلق بين ثلاثة اضلاع ينفطر من بينها شكل المثلث . **واللون** عنده ليس هو الأصفر مثلا لكى تكون الشمس شمسا ، او الأزرق لكى يكون البحر بحرا ، أو الاورجوانى لكى يكون الغروب غروبا ، أو الشروق شروقا . ولكنه هو هذا المزيج **بأسره** ، القادر على ان يبتكر من بين بعضه البعض لون له قوة الاصطفاء والاختيار ، هو فى الحقيقة خلاصة هذا الزواج العجيب بين الأصفر والأزرق والاورجوانى ، — وكيف لا يعدل ذلك معنى الشعر بعدا واثرا ؟ .



عازفة البيانو

وبينما نجد فى محمود سعيد هذه القدرة الضافية على تلمس شخوصه بكل تفاصيلها التشريحية الصعبة ، منكسبا عليها هذا البنى المنتظم الدرجات حتى الأصفرار ، نجد أن الأمر عند محمد ناجى يختلف عن ذلك اختلافا كبيرا ، اما بالنسبة لسيف فان الأمر اكثر من أن يكون اختلافا ، انه هوة سحيقة كالعدم بين الشىء ، واللاشىء او بين القيمة واللاقيمة . وبصفة عامة فان ناجى لا يحمل فى أعماله وجهة نظر ، ولعل ذلك يعود الى دافعين هامين : —

أولهما .. كونه غير قادر على احداث شكل ، واقصد هنا بالشكل التصميم .

وثانيهما .. هو الانفصال بين الوحدات فى مزيج اللون والخط بحيث يكشف عن ركاكة وانفصام ، .. ولأمر أو لآخر ، فهو تابع أليف مخلص للمدرسة التأثرية الفرنسية ، مع غبن لها ، وتجاوز عليها .

ولعلنى قد طرحت هنا هذه المقابلة بين هؤلاء الثلاثة متلمسا كشف النقاب عن سيف بالنسبة لحركة الفن المصرى الحديث ، وحتى نتعرف بصدق بعيد عن كل عرض — كيف كان محمود سعيد احد البدايات المميزة للحركة الفنية المصرية الحديثة ، أما بناؤها الأول فهو سيف وانلى .

سيف والمصرية : —

ومع ذلك فلا يخلو الأمر من عديد من المزاعم الظالمة التى يطلقها بعض النقاد والفنانين ، أولها واهمها هو ان سيف فنان أوربى ، والمقصود بهذا الزعم ان سيف ليس مصريا . أما الثانى فهو أن سيف فنان لا تحتضنه مدرسة فنية بذاتها ، ومعنى ذلك انه متخبط بين اتجاهات عديدة لا ترتبط فيما بينها بخيط ، أو اتصال .

ومن وجهة نظرى الخاصة فلست أجد مناصا من رفض هذه المزاعم ، وترفعا عن وصفها بالظلم ، لا اجد مفرا من دمغها بالجهل الفنى .

فلقد كان على المدقق دائما الا يتناسى ان سيف وانلى سكندرى قبل كل شىء ، وهذا الجانب وحده يكفى لكى نعرف ان الاسكندرية ليست هى القاهرة ، ومن ثم فليست القاهرة هى « **المصرية** » ، ان المصرية هى فى تعبير الفنان المصرى عن شحنات تصطرع مع بيئته وتتآلف مع بعضها . أى أنها الصدق كله ، مضروبا فى الابتكار ، ومجموعا مع الاصالة ، ومتساويا مع العصرية .. **وكون سيف وانلى قد استمد تعبيره الخاص عناصر لغة القرن العشرين فى فن التشكيل ، فليس ذلك عيب يؤخذ عليه ، وانما هى ميزة تحسب لخاطره .**

ومن حسن الحظ فلقد كان البحر دائما هو القاسم المشترك فى أعمال سيف بشكل شامل ، وكذلك المراكب والقلاع والشباك والصيد والصيادين والسمك والضوء الصافى واللون المزدهى ، هذه الوسائط التى تمخضت اخيرا عن دوائر لا نهاية لها ، وعن مثلثات عديدة القواعد ، والوان شديدة البهاء حتى الصوفية .

ومهما يكن من أمر فلقد كان سيف مخلصا هذا الاخلاص المنطلق من مفردات الصدق الفنى ، مخلصا فى التعبير عن هذه اللانهائية العشوائية التى تمسح بحر الاسكندرية العميق ، ولعل لوحة « **الأحزان** » الرائعة التى أنهاها سيف فى شتاء سنة ١٩٦١ وهى تحمل اسم **السيمفونية** السادسة الحزينة **لتشايكوفسكى** ، كفيلة فى تكويناتها المثلثية البليغة بدحض كل زعم ، وهى تزدحم فى حقيقتها بالقلاع المتداخلة ، وبالشباك التى ما تلبث أن تبين حتى تغيب مرة بعد اخرى ، كما لو كانت تفيض فوق مساحة حية



عارية

كونشرتو



متحركة كالبحر لا يسكت له موج ، ولا يعرف فى الزمان حدودا أو مستقرا .

ومن ثم فكون سيف يتسم بالعصرية والجراة فى معالجاته الفنية لا يجوز أن يكون داعيا لطرح المصرية عنه ، بل هى له وأيضا هى منه .

وعلى الرغم من أن سيف تنقل بين مدارس عديدة فى معالجاته ، الا اننا لو نحينا جانبا النظرة التقليدية ، تلك التى تستنبط منطق الترابط من واقع الوحدات المتكررة ، لوجدنا أن سيف قد عمد فى الواقع عن طريق هذا اللاوعى المنفطر عن الصدق المنظم ، الى وضـــع بصمته التى لا تخطئها العين ، تلك التى قد تكون خطا واصلا كالشعر بين دائرة ومستطيل ، أو بين أضلاع مثلث مرتكز على فضاء ، أو بين مساحات تعج بالهواء ، أو هى تعج بالنفس ، فهو البحر دائما منفتح عليه من كل اتجـــاه لا يعرف له طلوع أو مهب .

سيف والعارية : ـ

ولعل أحد الأحداث الفنية الهامة التى بدات فى القاهرة هو المعـــرض الخاص السادس عشر الذى اقامه المركز الثقافى التشيكوسلو فاكى لأعمال سيف وانلى الحديثة ، تلك التى تبدأ على التقريب ما بين عامى ١٩٦١ ، ١٩٦٧ باستثناء لوحـــة « **السيرك** » التى انتهى منها عام ١٩٤٧ .

واهم ما يتميز به هذا المعرض هو مجموعة العاريات التى بلغت أربعين لوحة فنية تطرح جسم المرأة على العين كالقضية المعقدة ، من خلال وجهة نظر شديدة النفاذ ، وقوية الأثر .

ومع ان العارية بالنسبة لسيف حقل شديد الحداثة ، اذ لا يدلنا تاريخه الفنى على معالجات هامـــة لجسم المراة **الا ان اللوحات الأربعين المعروضة تكفى للتعرف على ما لهذا الفنان من طاقة ، وما هو عليه من اقتدار .**

ولقد كنت سعيد الحظ اذ شاهدت مجموعة سيف الكاملة عن العـــارية والتى تبلغ اكثر من مائتى لوحة متوســـطة الحجم فى مرســـمه بالاسكندرية . « لقد كانت حمى » ـ ، « كانت هى الرغبة التى تصل حتى درجة التحدى لكى ارسم جسد المراة » . . ، « اخذت ارسم حتى فوجئت بالورقة الأخيرة بيضاء ، بينما الأشكال مرسومة على عينى ، وعندئذ توقفت » .

سيف ووجهة النظر : ـ

ومهما يكن الأمر ، فلقد كشفت هـــذه المجموعة الهامة من العاريات عن جانب فى سيف كان خبيئا ومختفيا . ولقد أكدت هذه المجموعة هـــذا الطريق الصلب الذى لم يخطئه سيف قط ، وهو « **وجهة النظر** » . فهو من هذا الطراز الولوع بماهية حضوره فى العمـــل الفنى . ولذا فهو حريص طول الوقت على فلسفة الشكل ليس من خلال صياغات محصلة فى الطبيعة ، وانما من واقع صياغته الخاصة ، وعن طريق علاقات وطيدة الترابط فى المساحات ، حتى تنتهى فى آخرها الى بلورة تستوى مع « فلسفة » . . ، أو « وجهة نظر » .

وهو هنا عـــلى خـــلاف بالنسبة لبعض التجريديين ، الذين لا يرون فى علاقات الجمـــال على الاطلاق ، الا ماهية فى حد ذاتها وربما بالتالى وجهة نظر . ومن ثم فقد كانت عاريات سيف مجرد عناصر لها صفة الفورية فى السقوط على المساحة ، ولا تخرج اهميتها من كونها ذاتها ، وانما من علاقاتها بالأشياء الأخرى ، ومن هنـــا فلقد انمحت الأنوثة كخاصية فى تشاريح المراة ، بينما اندفعت الحياة الدافقة فى عـــلاقات بين جسد المـــرأة ودائرة الشمس ، أو بينها وبين خطين مستقيمين متقاطعين ، أو بينها وبين خط الأفق البعيد الضائع أو بينها وبين الآلـــة الموسيقية ، أو بينها وبين الحجر ، أو حتى بينها وبين الموديل الخشبى لفساتين النساء .

فاختلاف سيف هنا عن محمود سعيد مثلا فى العارية هو اختلاف فى الأسلوب وفى التناول وفى الجوهر . وهو ليس مجرد اختلاف ولكنه تفوق يعلو عن أن يقارن ، فاذا اخذنا فى اعتبارنا فنان مثل **يوسف كامل** ليس فقط باعتباره أحد معاصرى سيف وانلى ، وانما باعتباره فى رأى عديد من نقادنا التقليديين احد روادنا فى الفن المصرى الحديث ، لسقط منا الحساب ، ولباتت المقابلة بينهما ظلما وافتراء .

هذا هو سيف وانلى . المائل كالعملاق فى فننا المصرى المعاصر . المعلم ، القنوع ، المغنى ، الذى يستوى كالقصيدة .

كنت قد فكرت طويلا بينمـــا انا أكتب عن سيف وانلى ـ فى فنان مثل رمبرانت العظيم ، ومع الفارق الأكيد بين الأســـتاذ والتلميذ ، أسفت ، عندما عرفت ان ما كتب عن **رمبرانت** حتى الآن يزيد على ثلاثة آلاف كتاب ، وعنـــدنا سيف وانلى بلا كلمة ، . . وبلا جائزة تقدير ، . . وبلا كتاب .

احمد فؤاد سليم

الاتجاه الواقعي في السينما الهندية

« ساتياجيت راي »



يوسف شريف رزق الله

أتيحت مؤخرا لعشاق السينما فرصة الاستمتاع بمشاهدة فيلم يعد من أعظم الأفلام الهندية ، بل لن نكون مغالين ان قلنا من أروع ما شاهدناه منذ زمن بعيد .. ذلك هو فيلم « **باتر بانشالى** » أو « **أنين الممر** » للمخرج « **ساتياجيت راى** » الذى عرض بالقاهرة خلال الأسبوع الثانى لأفلام الدول الصديقة . وبهذا الفيلم تأكد لنا انهم قادرون هناك فى الهند على انتاج واخراج أفلام ذات مستوى رفيع على خلاف ما لمسناه فى البعض من أفلامهم الاخرى من طبقة « **سانجام** » و « **سوراج** » و « **جانجلى** » .

وتحتل الهند المركز الثانى بين دول العالم فى الانتاج السينمائى . ففى عام ١٩٦١ أنتجت اليابان ٥٢٠ فيلما مقابل ٢٩٦ فيلما أنتجتها الهند و ٢٥٠ فيلما خرجت من استديوهات الولايات المتحدة الأمريكية .. وأكثر من نصف الانتاج الهندى ينطق باللغة الهندية والباقى بلهجات محلية مختلفة .. ويوجد فى الهند ٤٥٠٠ دار عرض يرتادها يوميا أكثر من مليونى شخص وهذا الرقم على ضخامته لا يمثل فى الواقع ، فى بلد تعتبر السينما فيها وسيلة التسلية الوحيدة ، سوى أقلية ضئيلة من السكان ذلك ان اهالى القرى محرومون فى معظمهم من مشاهدة السينما .

وتتركز صناعة السينما الهندية أساسا فى « بومباى » .. أما فى « كلكتا » فتنتج الأفلام البنغالية .. وهناك أيضا مركز للانتاج السينمائى فى « مدراس » .. ولكل من هذه **المراكز مميزاته الخاصة** وان كانت غالبية الانتاج محدودة اما فى تقليد الأفلام الامريكية أو اعادة اخراج قصص الأفلام الهندية التى لاقت نجاحا ، بلهجة مختلفة ومع ممثلين جدد ، بعد ادخال تعديلات طفيفة عليها .

وهناك قصة تقليدية ــ معادة ومكررة ــ كثيرا ما تعتمد عليها الأفلام الهندية ، هى قصة ذلك « الفتى » الذى يلتقى بـ « فتاة » والتى تنتهى عادة ، بعد كر وفر وانتصار على القوى الشريرة ، بجمع شمل الحبيبين دون أن يتناول الفيلم معالجة اية مشكلة اجتماعية أو غيرها .. وفى هذه الأفلام نرى البطلة تتميز بنبل الأخلاق وصبر بالغ ازاء ما يدبره لها القدر .. أما البطل فكثيرا ما يكون من ذلك النوع الذى لا يجد من يفهمه ، بحيث لا تكون الهاوية التى تردى فيها من جراء الخمر أو الجريمة الا بنتيجة لن تدوم للظلم الذى يقاسى منه .

ويعيب الأفلام الهندية طولها المروع اذ يمتد عرض غالبيتها الى ما يقرب من ثلاث ساعات ، ولتحقيق هذا الهدف يلجأ المخرجون الى خلق أحداث جانبية لا تمت الى

ساتياجيت راى



الحوادث الرئيسية بصلة ولا تؤثر عليها اطلاقا بل يمكن حذفها فى المونتاج كلية .. كما أنهم يعملون على اقحام الكثير من الأغانى والرقصات التى ليس لها أية رابطة بحدوتة الفيلم أو أحداثه .

ساتياجيت راى

و « **ساتياجيت راى** » الذى نال جائزة خاصة فى مهرجان برلين فى العام الماضى « **تقديرا لجهوده فى ميدان السينما** » ولد عام ١٩٢١ بمدينة « كلكتا » فى أسرة أنجبت أكثر من أديب وفنان .. فقد كان أبوه مؤلفا ورساما ، كما كان جده مؤلفا وموسيقيا وفضلا عن ذلك صديقا حميما لـ « **طاغور** شاعر الهند الكبير .. وما أن بلغ « ساتياجيت » الثانية من عمره حتى توفى والده واضطربت أحوال أسرته المالية ، فانتقلت أمه الى كنف أخيها وترعرع الطفل فى منزل خاله .. وبعد أن أتم « ساتياجيت » علومه الثانوية ، **قرر دراسة الاقتصاد فى جامعة البنغال وحصل منها على بكالوريوس العلوم الاقتصادية فى عام ١٩٤٠ .**

ونظرا لشغف « ساتياجيت » بالرسم منـــذ نعومة أظفاره ، **فقد عزم بعد هذا على دراسة الفنون الجميلة فى « جامعـــة طاغور »** ، تلك الجامعة التى أنشأها الشاعر الهندى وكان مازال حتى ذلك الحين على قيد الحياة .. وعندما تخرج فيها بعد سنتين ونصف التحق كمصمم فى أحد مكاتب الدعاية وظل يتدرج فى وظائف هذا المكتب حتى وصل فى بداية عام ١٩٥٣ الى منصب المدير الفنى فيه .

وكان « ساتياجيت » قد تعلق بالسينما خلال دراساته الثانوية والجامعية وأحبها بكل حواسه .. وفى عام ١٩٤٧ أنشأ فى كلكتا جمعية للفيلم .. وكثيرا ما شوهد وهو يحضر عرض الأفلام المتـــازة للمرة الرابعة أو الخامسة وبدون ملاحظاته عليها .. ومما يذكر فى هذا المجال أنه شاهد فيلم « **المدرعة بوتمكين** » **لسيرجى ايزنشتاين** أكثر من عشرين مرة .. وفى نفس هذا الوقت كان « ساتياجيت » يقرأ كل ما كتب عن السينما باللغـــة الانجليزية وخاصة مؤلفات « **بول روثا** » والمخرج الروسى « **بودوفكين** » .. ومن الكتب التى تركت فى نفســـه أثرا عميقا كتاب « **حاسة الفيلم** » لـ « **ايزنشتاين** » .

وفى تلك الفترة من حياته كان « ساتياجيت راى » كلما سمع عن تحويل قصة من القصص الهندية الى فيلم سينمائى يتولى قراءة هذه القصة ثم يقوم بعمل سيناريو لها ويقارنه بالسيناريو الذى تم تنفيذه على الشاشة .

وبينما كان « ساتياجيت » يلقى نظرة على الاعلانات المبوبة فى احـدى صحف « **كلكتا** » ذات يوم من أيام سنة ١٩٤٩ قرأ الاعلان التالى : « مطلوب فتاة هندية للقيام بدور ثانوى فى أحد الأفلام . **نرجـو الاتصـــال بالسيد « جان رينوار »** بفنـــدق ايسترن » .. وهكذا اكتشف « ساتياجيت » أن « رينوار » قد جاء الى البنغال وكان ذلك لتصوير فيلم « **النهر** » .

ويقول « ساتياجيت راى » عن لقـــائه الاول بالمخرج الفرنسى الكبير : « توجهت لزيارته حيث يقيم بالفندق ، وقدمت اليه نفسى بوصفى من هواة السينما ومؤسسى جمعية الفيلم ، فأحسن استقبالى .. وعاونته فى اجراء بعض الاختبارات السينمائية لعدد من الفتيات البنغاليات ، ثم طلب منى مســـاعدته فى البحث عن بعض أماكن للتصوير الخارجى قرب كلكتا .. وقد تحادثنا وتناقشنا فى مسائل السينما وأذهلته معلوماتى عن الأفلام والمخرجين » .

وكان « رينوار » قد كتب سيناريو فيلمه « **النهر** » قبل مجيئه الى كلكتا ، فعندما قرأته تبينت فيه ما أثار استيائى ، وعرضت الأمر عليه فأخبرنى أنه عنـــدما كتب السيناريو كانت معلوماته عن الهند قليلة ، ثم قام باجراء التعديلات اللازمة فيه .. غـــير أنى لم أتمكن للأسف من متابعـــة تصوير الفيلم نظرا لارتباطى بالعمل فى مكتب الدعاية .. وفى احدى مقابلاتى لـ « رينوار » رويت له قصة « **باتر بانشالى** » فأعجب بهـــا وشجعنى على النزول بها الى ميدان الاخراج » .

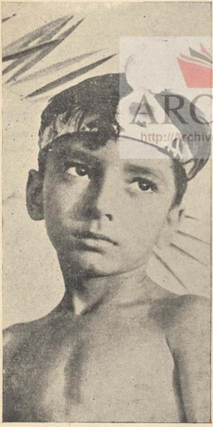
الاتجاه الى الواقعية

وفى عام ١٩٥٠ أوفد مكتب الدعاية « ساتياجيت » الى لندن للعمل فى فرعه هناك .. وفى انجلترا أتيحت له الفرصة لمشاهدة أهم الأفلام السينمائية العالمية .. وقد امتدت اقامته فى لندن لخمسة شهور شاهد خلالها ما يربو على مائة فيلم .. **ويعتبر فيلم « ســـارق الدراجات » للمخــــرج « فيتوريو دى سيكا » ـ وهو من أهم أفلام مدرسة الواقعية الايطالية الجديدة ـ من أكثر الأفلام تأثيرا على « راى » ، وعنه يقول : « لقد أدهشتنى تجربة دى سيكا من ناحية التصوير فى شوارع روما والاستعانة بممثلين غير محترفين ، وأيقنت أننا نستطيع أن نطبق فى البنغال تلك التجربة التى قاموا بتنفيـــذها فى ايطاليا بالرغم من صعوبات تسجيل الصوت » .**

وعقب عودة « ساتياجيت » من لنـــدن قرر أن يخرج « **باتر بانشالى** » بأسلوب مدرســـة الواقعية الايطالية . وكتب أول معالجة للقصة عام ١٩٥٠ ثم عرض الفكرة على عدد من المنتجين . يقول « راى » :

« ورغبة منى فى كسب ثقتهم كنت قد ضمنت السيناريو ما يقرب من ٥٠٠ رسم .. بيد أن الأمر بقى بلا نتيجة اذ لم يثر المشروع اهتمام أحد المسئولين . ومن ثم فقد عولت على اخراج الفيلم مع صديقين من الهواة مثلى هما : « **سوبراتا ميترا** » الذى اصبح فيما بعد مديرا لتصوير أفلامى و « **بانسى شاندرا جوبتا** » الذى قام بتصميم جميع ديكورات هذه الأفلام .. وشرعنا فى اجراء بعض التجارب بكاميرا ١٦ مم لنتأكد من مقدرتنا على العمل .. كنا نصور فى الشوارع .. فى الريف .. بل فى كل مكان يصادفنا ، وذلك من باب التمرين .

وعندما استوثقنا عن قدرتنا على العمل أخذنا نبحث عن كيفية انتاج الفيلم وتبين لنا أننا سوف نحتاج لما لا يقل عن ٢٠٫٠٠٠ روبية .. ولما كنا لا نملك هذا المبلغ فقد صرفنا النظر عن المشروع مؤقتا .



وما أن حل عام ١٩٥٢ حتي قررت اخراج الفيلم مهما كلفنى الأمر من مال وجهد .. كانت لدى وثيقة للتأمين على الحياة تنازلت عنها مقابل ٧٫٠٠٠ روبية وبدأنا التصوير مستعينين بممثلين غير محترفين .. لقد اكتشفت الفتاة الصغيرة فى احدى المدارس والمرأة فى متجر كانت تعمل فيه .. ولم أكن وقتئذ قد استقلت من عملى بعد ولذا فقد اقتصر التصوير على يومى السبت والأحد .. كما أنه لم يكن فى مقدرونا عمل مونتاج لما قمنـــا بتصويره ولذا لم نطلع أحدا عليه .

وفى سبيل متابعة اخراجى فيلم « **باتر بانشالى** » قررت بيع بعض كتبى عن الفن مضـــافا اليهـــا مجوهرات أمى وزوجتى .. وهكذا حصلت على ٤٫٠٠٠ روبية أخرى .. وتوصلنا الى عمل مونتاج أولى صامت لما قمنا بتصويره مما أعطانا فيلما يستغرق عرضه ٤٠ دقيقة .. وبذا استطعنا أن نعرض عملا لم نلجأ فيه للديكورات أو الممثلين أو الماكياج ولم يكلفنا كثيرا من المال .

ومع ذلك فان هـــذا الفيلم الصغير لم يساعدنا على العثور على منتج .. فاضطررنا للتوقف عن العمل قرابة ســـنة من الزمن ، وتملكنى اليأس ففكرت فى التخلى عن المشروع .. وفى تلك الأوقات العصيبة تعرفت عن طريق أحد أصـــدقاء والدتى بالدكتور « روى » وكان رئيسا لوزراء البنغال .. وما أن شاهد فيلمنا حتى وافق على منحنا اعانة قدرها ١٠٫٠٠٠ روبية ــ تلتها مبالغ أخرى صغيرة تسلمناها على دفعات متباعدة ــ لتمكيننا من الاستمرار فى العمل .

ولم اكن قد فرغت بعد من اخراج الفيلم عندما شاهد احد رؤسائي وهو د . ر . نيقولسون بعض أجزاء منـــه فاعجب بها أيما اعجاب وقرر منحى اجازة طويلة حتى أتفرغ لتكملة الفيلم كما عزم على المساهمة ماديا في انتاجه .

وبعد مضى سبعة شهور تم عرض الفيلم وهو في صورة شبه نهائية على أعضاء الحكومة ولما تبين لهم أن خاتمته يشوبها نوع من التشاؤم طلبوا منى اضافة مشهد أخير يعطى فكرة عن التقدم الحالي في الريف البنغالي .. فرفضت القيام بذلك متذرعا بحجة عدم وجود مثل هذا المشهد في القصة الأصلية وقلت لهم انى لا أقبل ادخال أى تعديل على رواية تم نشرها قبل حصول الهنـــد على اســتقلالها .. وقد كان لى ما أردت ووافقت الحــكومة – وهى منتجة الفيلم – على عرضه لأول مرة في عام ١٩٥٥ .

وحجزنا احدى دور العرض الكبيرة في كلكتا لمدة ستة أسابيع .. ولم يلاق الفيلم نجاحا يذكر في بداية الأمر ولكن ما أن بدأ الأسبوع الثـــالث للعرض حتى تهافتت الجموع الغفيرة على مشاهدته . وبذل مدير الدار مساع كثيرة لاستمرار عرض « **باتر بانشالى** » في داره بعد الأسبوع الســـادس وكاد ينجح لولا تعاقـــده السابق مع المنتج « فازان » على عرض أحد أفلامه الضخمة . وفي صبيحة اليوم الأول من الأسبوع السابع طرق « فازان » باب منزلى وكان قد شاهد « باتر بانشالى» لتوه في عرض خاص وأخذ يحدثنى عنه بحماس بالغ وقد أغرورقت عيناه بالدموع من فرط تأثره .. وفهمت منه أنه لو كان شاهد فيلمى في وقت مناسب لأصـــدر أوامره بارجاء عرض فيلمه .. وعرض « باتر بانشالى » في دار أخرى بكلكتا لمدة سبعة أسابيع .. كما قوبل بنجاح منقطع النظير حيثما تم عرضـــه في أرجاء البنغال وعديد من المدن الهندية مما أتاح للحكومة استرداد كل ما كانت قد قدمتـــه لى من مال .. **وأيقنت بعد هذه التجربة** انى أستطيع تكريس طاقتى وكل جهدى للسينما فقررت الاستقالة من شركة الدعاية التى كنت أعمل بها » .

باتر بانشالى

تروى لنا أحداث فيلم « **باتر بانشالى** » – أو « **أنين الممر** » – الذى نال جائزة « **العمل الانسانى** » في مهرجان كان عام ١٩٥٦ – قصة أسرة فقيرة تعيش في أحضان ريف البنغال .. عائلها هارى رجل غير واقعى ، عانى متاعب الفاقة طوال حياته .. مشكلة ترجع أساسا الى كونه لم يتخط مرحلة الطفولة .. فنراه يحلق في آفاق الخيال وهو يحلق بالثراء (انه يطلب من ابنه في مشهد من الفيلم أن يتهجى كلمة « ثراء ») وبكتابة مسرحيات ذات اتجاهات حديثة من شأنها أن تجعل مديرى المسارح يتهافتون – على حد تعبيره .. على اقتنائها .. وقصارى القول ان « هارى » رجل خيالى ولا يريد مجابهة الحقيقة وواقع الحال .

أما الأم في هذه الأسرة فهى عمودها الفقرى الذى تقوم عليه .. انها ملتصقة تماما بالواقع وهى لا تترك لخيالها فرصة للجموح .. لقد صبرت خمسة عشر عاما على أمل أن ترى زوجهـــا يحقق بعض أحلامه ، واضحت لا تثق بمشاريعه اليوم .. اننا نراها في المنزل تحمل على كاهلها أعباء ثقالا .. تقوم بتأنيب طفليها بل تصفعهما اذا ما ارتكبا عملا يستوجب التأديب ، ولكنها تحنو عليهما وتحبهما حبا جما .. (المشهد الرائع الذى تجذب فيه الأم ابنتها من شعرها بعد أن اتهمتها الجارة بسرقة عقد .. ثم تنهال عليها ضربا وتطردها من البيت .. ولا تلبث أن تنخرط بالبكاء وترسل ابنها بعد فترة (اعادة أخته) انها أقرب الى قلبى طفليها من « هارى » اذ أنها تشعر بالحرمان الذى يقاسيان منـــه .

ويعتبر « باتر بانشالى » من أهم الأفلام التى اتخذت من عالم الطفولة ميدانا لها .. فقصة الفيلم انما هى أساسا قصة طفلين في مواجهة **قوى الصراع من أجل الحياة ..** « آبو » يصغر أخته سنا .. انه يمرح هنا وهناك دون شعور بالمسئولية .. يسرق من علبة أخته بعض أوراق مفضضة ليصنع لنفســـه منها تاجا كالتـــاج الذى رآه على رأس أحـــد الممثلين بالفرقة المسرحية التى هبطت قريتهم .. وترسله أخته الى والدهما مرتين لطلب بعض النقود .

أما « دورجا » الابنـــة فتجمع بين صـــفات الطفلة والمرأة .. ونراها منطوية على نفسـها .. انها تعانى الكثير من هذا العالم الذى لا تجد لها مكانا فيه بسبب فقرها .. وفي احدى لحظات الغضب تشعر بثورة عارمة ضد الظلم الذى تنوء تحت وطأته من جراء وضعها الاجتماعى فتمتد يدها بالسرقة الى عقد ابنة الجارة الثرية .. وفي النهاية لا تجد مفرا من الاستسلام للموت (تعرض نفسـها لخطر الاصابة بالحمى بسبب الأمطار) .

لقد جاء « آبو » و « دورجا » الى الحياة في أسرة معدمة ولذا فقد قضى عليهما أن يواجها مرارة وقسوة الحياة منذ نعومة أظفارهما .. انهما محرومان من أشياء كثيرة ومن ثم فكل جديد يشد انتباههما ويثير حب الاستطلاع لديهما : نظرة ذهـــول من « آبو » أمام العرض المسرحى ، وقوفه

مشدوها عنـــد فرقة العازفين يوم زفاف ابنـة الجارة الثرية .. ثم رغبتهما الملحة فى مشاهدة القطار الذى يرمز للمدينة والهروب من الواقع .

وفى ذات يوم تفاجأ « دورجا » وأخوها بالموت على قارعة الطريق .. لقد ماتت العمة العجوز التى كثيرا ما سرقت لها « دورجا » الفاكهة من حديقة جارتهما .. لقد رحلت الى الأبد ولم تعد سوى جثة هامدة .

ويسافر الأب (هارى) الى « بنارس » لاجراء بعض مراسيم التدشين .. وتمر أيام وشهور خلالها أحـــوال الأسرة سوءا فوق سوء .. وتضطر الأم لبيع بعض أوان فضية لمجابهة بعض مطالب المعيشة .. وأخيرا يصل خطاب من « هارى » يقول فيـــه : « لقد ابتسم لى القدر .. سأعود خلال خمسة عشر يوما » وهنـــا تمتزج الموســـيقى التصويرية ببعض المناظر الطبيعية (بركة من الماء تطفو على سطحها وريقات الأشجار بينما تمرح هنا وهناك مجموعة من الفراشات) تعبيرا عن الفرحة العارمة التى غمرت قلب الأم وطفليها .. **ياله من مشهد شاعرى !!** وما تلبث الريح أن تهب على غير انتظـــــار .. وتتلبد الســـماء بالسحب والغيوم ، وتهطل الأمطار .. وتسقط « دورجا » صريعة الحمى من جراء مسيرها تحت الأمطار المنهمرة ، ثم تسلم الروح .

ويعود الأب من رحلته ليجد بيتا تهدم بعضه وزوجة يعصر فؤادها الألم والحزن العميق .. ويقـــدم لزوجته « ساريا » كان قد اشتراه لابنتـــه .. وفجأة يعلو لحن موسيقى حزين يعبر عن المأســـاة التى يعيشها الزوجان فيجهشان بالبكاء .. وفى النهاية تعزم الأسرة متاعها القليل وتقرر الرحيل الى « بنارس » بحثا عن حياة أفضل .

الحياة والزمن والموت

وليس من المطلوب أن نبحث فى فيلم « باتر بانشـالى » عن سيناريو كتب بدقة ولا عن بناء درامى بالمعنى المألوف .. فما الفيلم ، أولا وقبل كل شىء ، الا صورة من التأمل فى الحيـــاة والزمن والموت .. فالقصـــة هنا تختفى وراء الشخصيات .

وفى هـــذا الفيلم يستعرض « راى » الهنـــد على حقيقتها .. لا تلك الهنـــد الزائفة التى رأيناها فى أفلام **« ســانجام » و « سوراج » و « جانكلى »** بل الهند التى تعانى من الجـــوع والفاقة والبؤس والمرض فى الكثير من ولاياتها .. ان نظرة « راى » للهند هى بمثابة نظرة الفنان الذى يحاول التعبير عن مشكلات بلاده بكل ما أوتى من طاقة واحساس .. قد يعيب البعض هذا التعبير بالقسوة ، ولكن لا مفر من ذلك اذا ما أردنا النظر الى الواقع الأليم بعين نافذة لعلنا نتوصل الى اعطاء علاج فعال له .

ومن الملاحظ أن « راى » لا يحرك الكاميرا أو يغير من زوايا التصوير الا فى أضيق الحدود .. أى بالقدر اللازم لخدمة الغرض الذى يهدف اليه .. **ولم يخش بأسا من تكرار بعض المناظر المـــادية مثل طهو الطعام ومشاجرات الطفلين واغتسال « آبو » .. فقد أراد بها أن يشير الى رتابة الحياة التى تعيشها هذه الأسرة الريفية .** ويلاحظ ايضا أن غالبية مشاهد الفيلم قد صورت فى لقطات متوسطة ، ولم يلجأ « راى » الى اللقطة القريبة أو الكبيرة الا حين دعت الضرورة الى ذلك أى عندما بلغت الشخصيات فى فيلمه قمة التوتر الداخلى : وجه الأم خلال عمليـــة الوضع .. وجه « هارى » عندما يعلم بوفاة ابنته .. وجه « آبو » عندما يفاجأ بالعمة العجوز ميتة على الطريق ..

هذا ولم يلجأ مدير التصوير « سوبراتا ميترا » (الذى تولى تصوير ١٢ فيلما من أفلام « راى » الاربعة عشر) الى الصور الجميلة التى لا تهدف الى شىء .. بل استغل البيئة والطبيعة والعناصر المحيطة بها الى أبعد الحـــدود فجاء تصويره لحيـــاة الأسرة الريفية واقعيا وصادقا .. وفى بعض الأوقات كانت تبرز وسط هـــذه المشاهد الواقعية تكوينات شاعرية توحى بدلالة معينـــة (مشهد المستنقع الذى دبت فيه الحياة فجأة اثر وصول خطاب « هارى ») .

وفيلم « باتر بانشـــالى » فيلم صامت فى الكثير من أجزائه .. صامت حيث ليست هناك ضرورة للحوار وحيث الصورة توحى بما يريد المخرج أن يعبر عنه .. ويمكن القول أن لغة الفيلم الحقيقية هى الموسيقى .. وهى من تأليف « راڤى شانكار » الذى وضع الموسيقى التصويرية لغالبية أفلام راى .. وفى الكثير من مشاهد « باتر بانشالى » كانت الموسيقى هى الوسيلة الأولى للتعبير ، مثل المشهد الذى يدرك فيه « هارى » حقيقة ما حدث من وفاة ابنته .. لقد استغنى « راى » هنا عن الحوار واستعاض عنه بلحن موسيقى حزين ليعبر عنه عن مدى اللوعة التى تعتصر قلبى الوالدين .

الذى لا يقهر

وقد شجع النجـــاح الذى لاقاه « باتر بانشالى » ساتيا جيت على اخراج فليمـــه الثـــانى **« أباراجيتو »** أو **« الذى لا يقهر »** وفيـــه يتابع حياة الأسرة الصغيرة بعد انتقالها الى مدينة « بنارس » ..

« هارى » الأب يكسب قوت الأسرة من اجراء المراسيم الدينية وقراءة الكتب المقدســة .. الزوجة تدير شئون المنزل المتواضع .. بينما « آبو » (عشر سنوات) يمرح فى المدينة مغتبطا بما يكتشفه كل يوم من جديد .. ويموت الزوج فجأة فتضطر الارملة الى العمل كطاهية عند احدى الأسر الثرية .. وتعود بعد فترة من الوقت مع « آبو » الى القرية .. وبعد سنوات يقرر « آبو » الرحيل الى كلكتا للدراسة .. وهنـــاك يعمل فى احدى المطابع الى جانب

المواظبة على متابعة المحاضرات فى الكلية .. ويتردد « آبو » على القرية من وقت الى آخر لزيارة أمه .. وذات يوم يفاجأ بوفاتها .. وينفجر باكيا .. ويعود الى كلكتا وقد اصبح وحيدا فى عالم لا يرحم .

وعرض « أباراجيتو » فى مهرجان فينيسيا عام ١٩٥٧ حيث نال جائزة « الأسد الذهبى » ، كما حصل « راى » على جائزة اتحاد الصحافة الدولى عن فيلمه هذا . ويروى « ساتياجيت » : « سألنى أحد الصحفيين فى فينيسيا عما اذا كان « أباراجيتو » بعد الجزء الثانى من ثلاثية . فاومأت بالايجاب دون أن تكون فكرة الثلاثية قد طرأت على بالى حتى تلك اللحظة . وبعد حوالى عامين سألنى الرئيس الراحل « نهرو » ذات يوم : « ترى ما الذى حدث لآبو ؟ » فأجبت : « فى الواقع يكفينى فيلمين عنه » ولكنه أصر على رأيه واوعز الى بكتابة سيناريو لقصة « عالم آبو » ، وهكذا وجدت نفسى مضطرا لتكملة الثلاثية .

عالم آبو

وفى هذا الجزء الأخير من الثلاثية نرى « آبو » وقد أنهى دراساته الجامعية ولكنه لا يجد عملا يشبع به رغباته .. فهو يحلم بأن يصبح مؤلفا يشار اليه بالبنان .. وذات يوم يصحبه صديق له الى حفل زفاف « أبورا » احدى قريباته .. ويصاب خطيب الفتاة بنوبة جنون فجائية ، فيضطر « آبو » الى عقد قرانه عليها درءا للعنة التى قد تحل بها ـ كما تقول أسطورة قديمة ـ وبعد فترة هناء وجيزة تقضى الزوجة نحبها وهى على فراش الوضع . فيفقد « آبو » ايمانه بالحياة ويهرب من بلدته والحزن يملأ جوانحه .. وتنقضى سنوات خمس يأخذ « آبو » بعدها فى البحث عن ابنه .. واخيرا يجمع القدر شملهما لتبدأ صفحة جديدة فى حياة « آبو » . وبذا تكتمل الدائرة وتختتم الثلاثية بـ « آبو » وهو يحمل ابنه على كتفه كما كانت عمته العجوز تدلله وهو طفل فى مهده .

هذه اذن هى ثلاثية « آبو » التى جعلت شهرة « ساتياجيت راى » تطبق الآفاق واسمه يتردد على السنة النقاد السينمائيين وجميع المهتمين بشئون السينما .. وختاما لا يسعنا ـ بعد أن طال انتظارنا اثنى عشر عاما قبل مشاهدة « باثر بانشالى » فى حفلة واحدة يتيمة ـ الا أن نأمل أن تتاح لنا فى القريب فرصة الاستمتاع بمشاهدة الجزئين الثانى والثالث من ثلاثية « راى » بل وجميع أعمال هذا المخرج العظيم البالغ عددها أربعة عشر فيلما والا نضطر الى الانتظار عشر سنوات أخرى .

يوسف شريف رزق الله

جورج سادول دائرة معارف للسينما



كان جورج سادول مؤرخا كبيرا للسينما ، وأستاذا فى معهد الدراسات العليا السينمائية ، وحاصلا على شهادة الدكتوراه من أكاديمية العلوم فى الاتحاد السوفيتى ، كما كان ناقدا لركن السينما فى صحيفة الآداب الفرنسية ، وقد توفى فى أوج نشاطه فى الشهر قبل الماضى .

وقد ولد جورج سادول فى نانسى عام ١٩٠٤ ، وأقام فى باريس بعد أن فرغ من دراسة الحقوق ، ولكنه ما لبث أن اهتم كثيرا بالسينما وتاريخها الى درجة أنه سمى « بركة الفن السابع » . وقد عاش سادول المغامرة السوريالية ، ورافق أراجون الذى اتفق معه فى آرائه السياسية ، وكان سادول مثل أراجون رجلا حزبيا بينما كان نقده السينمائى غير خاضع لاتجاه سياسى بالذات .

هذا ويعتبر كتاب سادول « التاريخ العام للسينما العالمية » أثرا هاما فى الفن السينمائى ، كما يعتبر كتابيه « قاموس السينمائيين » و « قاموس الأفلام » تكملة هامة لهذا الأثر الكبير . أما كتاب « حياة شارلو » لجورج سادول فقد ترجم الى (١٦) لغة ، ولا يوجد ناقد سينمائى على اهتمام بهذا الفن الجديد الا ولديه نسخة من هذا الكتاب .

ولقد كان جورج سادول بفضل مقالاته العديدة فى الصحف والمجلات الفرنسية ، فضلا عن محاضراته الكثيرة فى المعهد العالى للدراسات السينمائية ، كان أثرا لا يعوض فى تاريخ الحياة الثقافية عامة ، والثقافة السينمائية بوجه خاص .

نظير زيتون .. أديب المهجر الثائر

- « ان الفا وثلاثمائة سنة تنظر اليكم من وراء جبال فلسطين وهضابها ، تنظر من وراء المعابد المسيحية والمساجد الاسلامية ، من وراء ثالث الحرمين ، ومغارة بيت لحم وكنيسة القيامة ، من وراء القبر المقدس والصخرة النبوية صخرة المعراج » .

- « ان الفا وثلاثمائة سنة تنظر اليكم يا رجال العروبة وتناديكم ، وتردد على مسامعكم صدى صرخات صلاح الدين الأيوبي ، وتهاليل الأبطال وعويل المنكوبين ، فافيقوا على هذه الصرخات وهبوا الى نصرة وطنكم » .

عدنان الداعوق



لم تكن الرحلة التي قطعها « **نظير زيتون** » في درب الحياة الطويل ، رحلة هينة سهلة ولا يسيرة . بل ان المشقة والكفاح والداب المتواصل المستمر كان عنوان هذه الرحلة ..

وان اراد الدارس حياة هذا الانسان المكافح الدءوب .. ما يكلف وقتا وجهدا وبحثا عميقا . فلم تكن حياة « نظير زيتون » كحياة الآخرين ..

ولا كانت رحلته بمسافة تقصر او تطول حسب الوجهة والمقصد .. **بل كانت حياته ، حياة مجموعة في فرد .. وحياة فئة كثيرة في شخص واحد** ، حتم على نفسه العمل من أجل الآخرين ، وحمل رسالة ضخمة اخذ يطوف بها عبر الايام والأعوام غير راغب عنها أو تارك لها ، رغم قسوة الظروف واختلاف الأهواء المحيطة به .

بدأت رحلته في هذا العالم الكبير في يوم من ايام شباط من عام ١٨٩٦ ، في مدينة حمص ، ولم يكن مولده كمولد الآخرين من اخوته من بعده .. فقد كان يأخذ جل انتباه ابويه ، وكانت طفولته تلفت النظر ، فتلك النظرة العميقة الهادئة ، وذلك التفكير الدائب والتأمل المتواصل كل ذلك كان يميزه على اخوته واقرانه . واخذت حياته تستأثر اهتمام الأبوين له ، فليس هو بالطفل الذي يوجه أو تفرض عليه واجبات الطاعة والسلوك ، فقد كان منذ ذلك الحين أكبر من سنه واعمر من أعوامه الصغيرة ..

فكان رجلا في طفولته ، وكبيرا في حداثته ؛ حتى انه لم يكن يجاري أبدا من رفاق سنه فيما يفعلون ، بل كان ينصرف عنهم الى اهتماماته الخاصة وتأملاته البعيدة .

واثار الانتباه الى جلساته الهادئة ، وقد اتخذ من الكتاب رفيقا دون باقي الرفاق ، واستأنس له فلم يتركه أو ينصرف الى غيره من وسائل التسلية . فاهتم باللغة العربية وقواعدها اهتماما بالغا ، فدرس على الأستاذ « **يوسف شاهين** » الذي تثقف عليه كبار ادباء المهجر الحمصيين أمثال : « **نسيب عريضة ، وندرة حداد ، وعبد المسيح حداد ، وميشيل مغربي ، وبدري فركوح ، وموسى حداد ، ونصر سمعان** » وسواهم . واخذ ينشر بعض المقالات في جريدة « حمص » و « صدى حمص » وفي مجلة « الاخاء » الحموية التي كان يصدرها « **جبران مسوح** » نزيل الأرجنتين الآن .

وانتقل « نظير زيتون » الى المدرسة الانجيلية الوطنية ، وتلقى على أستاذ جيله « **حنا خباز** » الانكليزية والفرنسية والتركية . وكان حديث السن حين كان يختاره مدير المدرسة ليلقي الخطب في الحفلات والندوات والمناسبات الاجتماعية وسواها .

رحلة الأيام والأعوام

ويبلغ « نظير زيتون » سن الشباب ، الثامن عشرة ، وتهفوا نفسه للانطلاق ، فقد ضاقت المدينة الصغيرة بابنها الكبير ، وكانت قد وردته بعض الأنباء من أصدقائه الذين هاجروا الى العالم الجديد وأصابوا من النجاح وبلوغ المنى ما حمسه وشجعه على طلب الرحيل ، ولم يعارض الأبوين رغبة ابنهما الشاب الكبير ، فقد كانا يثقان فيه كل الثقة ، ويعلمان مسبقا ان لابنهما الحياة بطولها وعرضها .. وهو اهل لتحمل المسؤولية مهما بلغت وعظمت .

واخذ يستعد للسفر ، وكان على أبيه أن يلبي طلباته قبل ان يغادر المدينة ، ولم يكن « نظير » الشاب يبغي الا شيئا واحدا .

واخذ الوالد يطوف بابنه الأسواق يعرض عليه ما فيها من متع ومن آخر رغبات الأب لابنه المسافر الراحل . لكن « نظير » وقف بباب مكتبة قديمة ، وتردد في الطلب من أبيه .. لكن الأب رجاه أن يفصح عما يريد .. فقال « نظير » بلهجة الواثق المطمئن :

— أريد نسخة من القرآن الكريم يا أبي . !

وحمل « نظير زيتون » نسخة المصحف الشريف معه ، وغادر الوطن بين لوعة ودمعة وحسرة

وكان عام ١٩١٤ عام تحول بالنسبة لحياة « نظير زيتون » .

فالآمال العريضة التي كان يحلم بها في بلدته الصغيرة ، آن لها أن تتجسد او تضمحل فجأة في العالم الجديد الذي ارتحل اليه . وكأنه كان يعلم بما ينتظره .. أو أنه كان يتوقع السيء والحسن معا ، فالحياة تزخر بالمسرات كما هي مشبعة بالحسرات . فعكف اول وصوله الى « سان باولو » على التجارة الصغيرة « المكاتي » وكانت ابجدية التجارة في ذلك الأوان ، ولكنه ما ان مر الأسبوع الأول عليه حتى ضاق بهذه الصنعة الشاقة وطلقها غير آسف ، ونزح الى ولاية « ريو غرندي دو سول » ، واخذ هناك

من جديد يمارس التجارة ، فكشرت له عن انيابها بعدما التهمت من عمره سنواته المعسولة ، وتركته أليف الهم والغم .

ولم تلتهم المدينة الكبيرة المهاجر الصغير .. ولم تلفه عجلات السرعة والزمن والآلة .. بل **استطاع هذا الشاب اليافع بخبراته القليلة ، أن يصبح بعد سنوات الفارس اللامع فى خضم ؟ الجالية العربية فى أمريكا الجنوبية** . وتمكن « نظير زيتون » أن يتجر فى علوم اللغة ويدرس آداب العربية ، ويتعمق فى جذورها البعيدة ، ثم يعكف على دراسة اللغة البرتغالية ، وهى لغة اهل البلاد ، ثم الأسبانية ، ويطلع على آداب هاتين اللغتين .

واخذ ينشر بين الحين والحين بعض المقالات الوطنية والاجتماعية والانسانية فى صحف المهجر .. فاذا هذه المقالات تفسح امامه باب الصحافة بشكل عريض متسع ، فيدعوه العالم اللغوى والمؤلف الكبير الأستاذ « **رشيد عطية** » عام ١٩٢٦ **ليسند له رئاسة تحرير جريدته اليومية « فتى لبنان »** وكانت هذه الجريدة تقود **الدعوة الاستقلالية والتوجيه القومى السليم** .. فاشتهرت بصدق نضالها ودفاعها عن قضايا الشعب العربى ، وأتخذها الأدباء العرب الأحرار وشعراء القومية والحرية ملاذا لهم أمثال « **الشاعر القروى ، وفرحات ، والمعلوف ، ونصر سمعان** » وغيرهم وظل «نظير زيتون» كذلك حتى عام ١٩٤٢ ، حيث احتجبت « فتى لبنان » عن الصدور بأمر من رئاسة جمهورية البرازيل خطرت نشر الصحف والمجلات باللغات الأجنبية طوال فترة الحرب العالمية الثانية .

فتى لبنان المناضل

وقد أتيح لنظير زيتون ان يكون الموجه الكبير والداعى القومى والاجتماعى المجلى عن طريق « فتى لبنان » ، وعن طريق **النادى الحمصى** ، أعظم الأندية العربية فى كل المهاجر ، اذ ظل خطيب النادى مدة خمس عشرة سنة ، وقد اتيح له ايضا ان يشترك فى كافة اللجان السورية واللبنانية التى تألفت فى « سان باولو » لنصرة القضايا العربية ، وفى طليعتها قضية فلسطين ، والثورة السورية ، واغاثة الثوار المناضلين ... وكثيرا ما طاف البلاد يجمع التبرعات مع اللجان للمنكوبين والثوار وما سواهم .

وكان يلبى طلب الجمعيات والهيئات الوطنية والاجتماعية والخيرية . فيلقى الخطب فى حفلاتها العامة ، ويساعدها فى بث دعواتها المختلفة ، وكان يعطف بنوع خاص على دار الأيتام السورية والتى تضم ايتام الجالية هناك ، وعلى مستوصف نجمة سورية الذى يعالج المرضى من الفقراء والمحتاجين . ومن خطبة له فى حفلة أقامتها جمعية الشبيبة الفلسطينية العربية فى ٢٦ من تموز (يوليو) ١٩٣٥ ، يقول فى **شهداء فلسطين** :

« ان الفا وثلاثمائة سنة تناديكم من سواحل فلسطين السورية التى رفعت راية الجهاد الباسل الشريف دفاعا عن الحق الذبيح وعن العروبة وعن الحرية .

ان الفا وثلاثمائة سنة تنظر اليكم من وراء جبال فلسطين وهضابها ، تنظر من وراء المعابد المسيحية والمساجد الاسلامية ، من وراء ثالث الحرمين ، ومغارة بيت لحم وكنيسة القيامة ، من وراء القبر المقدس والصخرة النبوية صخرة المعراج .

ان الفا وثلاثمائة سنة تنظر اليكم يا رجال العروبة وتناديكم ، وتردد على مسامعكم صدى صرخات صلاح الدين الأيوبى ، وتهاليل الأبطال وعويل المنكوبين ، فافيقوا على هذه الأصوات وهبوا الى نصرة وطنكم ، وجاهدوا كما يجاهد أبناء فلسطين بأرواحهم ودمائهم وثرواتهم لينقذوا البلدان العربية من أخطبوط الاستعمار الصهيونى الذى يحاول ان يستقر فى فلسطين ليسطو على الأردن ولبنان وسوريا ، وينشر الوثنية والعبودية فى تلك البلاد المقدسة » .

وكانت قد اعتادت الجمعية الخيرية الاسلامية فى « سان باولو » ان تحتفل سنويا بذكرى المولد النبوى الشريف ، وهذه الجمعية تمثل معهدا عربيا حرا ما تلكأ قط عن نصرة المعوزين والمشاركة فى مشروعات الجالية ، وقد ترأس هذه الجمعية لعشر سنوات من عمرها السيد « **أبو الهدى الجندى** » سليل الأسرة الحمصية العريقة ، فقام بأعباء الرئاسة مضحيا مقداما ، واليه يرجع الفضل فى بناء الجامع الاسلامى فى « سان باولو » .

العصبة الأندلسية

اشترك « نظير زيتون » فى تأسيس **العصبة الأندلسية** عام ١٩٣٢ الى جانب « ميشيل معلوف ، وشفيق معلوف ، والشاعر القروى ، والياس فرحات ، وحبيب مسعود ، وجورج حسون معلوف ، وعقل الجر ، وشكر الله الجر ، وحسنى غراب ، وتوفيق قربان ، واسكندر كرباج ، وانطون سليم سعد ، ويوسف البعينى ، وتوفيق ضعون » وغيرهم .. وكان ينتخب تارة خطيبا للعصبة وطورا أمينها العام ..

واشترك فى تحرير مجلة (**العصبة**) بما نشر من بحوث ومقالات ودراسات ونقد .. وقد جمع فى كتابه (**الشعلة**) مجموعة ضخمة من خطبه ألقاها فى مناسبات مختلفة ، واغلبها عندما كان خطيب النادى الحمصى ، أو محرر (فتى لبنان) و (العصبة) . وقد طبع هذا الكتاب فى « سان باولو » كأغلب آثاره والتى منها (ذنوب الآباء — رواية) ، (النبى الأبيض — ترجمة عن هول كان) ، (مركيزة سنطوس — ترجمة عن باولو سيتوبال) ، (رسالة استقلال البرازيل والامبراطورية الأولى) ، (ابن الله أو اعتراف ابن الشعب ترجمة عن مكسيم جوركى) ، (سقوط الامبراطورية الروسية) ، (هيرودوس الكبير — دراسة لعصر المسيح) ، (يسوع المصلوب — الصراع بين اليهودية الجامدة والمسيحية المنطلقة) ، (روسيا فى موكب التاريخ — دراسة تاريخية فى جزئين و ٨٠٠ صفحة) ثم (الشعلة — مجموعة خطبه من عام ١٩٣٤ — ١٩٤١) .

ويتحدث « نظير زيتون » فى كتاب (**الشعلة**) بمقدمة طويلة ، عن (المنبر العربى فى البرازيل) ، ومدى ما وصلت اليه بفضل تضامنها وتآخيها ، من رفعة ومجد وسؤدد . ويفرد المؤلف صفحات من مقدمته الطويلة فى الحديث عن (**المنبر العربى**) فيقول :

« .. وقد عكفت الجالية على تأسيس الجمعيات والمعاهد واقامة الحفلات الأدبية والتمثيلية والفنية ، أما الرواية العربية الأولى التى شهدتها فى سان باولو فهى (جنفياف) لداود قسطنطين خورى الحمصى المتوفى فى سان باولو ، وقد مثلها فريق من الشباب الحمصى .

وقد اتيح للمنبر العربى ان يسطع وتشع انواره فى المهاجر والوطن بفضل نخبة من أكابر المفكرين والشعراء السوريين الذين ظهر معظمهم فى المهجر ، فكان للنثر صواغه المبدعون ، وللقريض فرسانه المجلون ، وللأدب امراؤه الظافرون . ولكن النثر على ما أرى لم يستطع — مع اجادة الكتاب لغة وبيانا — مرافقة الشعر الذى سما وحلق ، حتى كادت تنفرد البرازيل بشعرائها السوريين الذين كانوا موضع الاعجاب فى كل المهاجر والبلدان العربية » .

ويؤرخ « نظير زيتون » لحركة النثر فى البرازيل ، فيقول :

« .. أما النثر فكان ضيق الدائرة ونتاجه محدودا تقريبا لا يجاوز فى معظم الأحيان تلك الموضوعات الصحفية المطروقة ، وقلما تعداها الى ما نسميه تفننا وابتكارا سواء فى الأسلوب أم فى الموضوع ، والنقد نفسه كان يقتصر فى معظمه على النقاط اللغوية ، غير انه ظهرت فى السنوات الأخيرة نهضة طيبة لانعاش الأدب العربى فى البرازيل واماطة لثام الجمود عن محياه واطلاقه من قفص التقليد واقتفاء القدماء » .

ويتحدث عن تأسيس (**العصبة الأندلسية**) فيقول :

« .. ثم تأسست العصبة الأندلسية ، وهى رابطة ثقافية وادبية ، وقد ترأسها (ميشال بك معلوف) وانضوى تحت لوائها أكابر أدباء العربية فى البرازيل ، ثم أصدرت مجلة (العصبة) واوكلت رئاسة تحريرها الى الشيخ (حبيب مسعود) ، فقامت بمهمتها خير قيام ، واعادت الى الأذهان ذكرى (الجامعة) لفرح انطون ، و (الفنون) لنسيب عريضة وميخائيل نعيمة .

وقد سبقت العصبة الأندلسية أندية ادبية شتى مثل (رواق المعرى) الذى أسسه وترأسه (نعوم لبكى) وكان معهدا أدبيا حرا تدور فيه المناظرات والمناقشات والمحاورات ، ويتبارى المفكرون فى الدفاع عن آرائهم ونظراتهم كانهم فى مجامع علمية ، ثم تأسس منتدى (حرمون) وضم نخبة من المثقفين والأدباء وكان يعنى ايضا بالمناظرات والنهضة الفكرية ، ولكن هذين المعهدين لم يلبثا ان انحلا ، ومن دواعى الأسف انه لم يعن احد بجمع المناظرات التى دارت فيها والخطب التى القيت على منبريهما » .

ثم يعدد « نظير زيتون » المعاهد الادبية والثقافية الأخرى التى نشأت فى البرازيل ، فيقول :

« .. وهناك أيضا (**الرابطة الوطنية السورية**) وقد تأسست على اثر انحلال الحزب الوطنى السورى الذى أنشأه

الدكتور أسعد بشارة فى أواخر الحرب العالمية الأولى .. وكانت الحفلات التى تقام فى هذه الرابطة ذات صبغة وطنية عربية ، مثل تلك التى أحيتها لسعد زغلول ، والملك حسين ، والملك فيصل الأول ، وبطل ميسلون يوسف العظمة .

كما اعتادت **(الجمعية الخيرية الاسلامية)** ان تحتفى بذكرى المولد النبوى الشريف فى حفلة خطابية فنية تدعو اليها الجالية عامة ، ولهذه الحفلات ميزة تدل على الرقى الفكرى ، وهى أن معظم الخطباء كانوا من الأدباء المسيحيين ، بل ودعت الجمعية ذات مرة كاهنا أديبا هو (الخورى ميخائيل ذيبة) فلبى الدعوة والقى خطبة جميلة **دلت على أن الأديان لا يمكن أن تحول دون تآخى المسيحى والمسلم ، والكاهن والشيخ ، عندما يدركون جوهر الدين الصحيح** وتنقشع عن عيونهم غيوم التعصبات وتتحرر عقولهم من الأحكام العقائدية .. » .

وتستأثر الخطابة بفنها العريق الفتى اليافع « نظير زيتون » وتجعله الخطيب المفوه والمتحدث اللبق ، واللسان الناطق بالحق والخير والجمال .

ويمسى ـ بعد فترة غير طويلة من هجرته ـ المشعل المنير والحركة الدائبة ، والداعية لكل امر ومسئولية ، فلا يفتأ فى مقالاته او فى خطبه ، التى برز فيها بروزا عملاقا ، ان يذكر بنى قومه بالتبعات الملقاة على عاتقهم ، والمسئولية التى تجب مواجهتها مواجهة فعالة اكيدة .

ومن اهتمامه بالخطابة ، **أنه فلسف فن الخطابة ، وعدد الخطباء وقسمهم الى ستة اقسام :**

فالأول : يحلو لك أن تسمعه وتراه ، صوت جهورى وحركات رشيقة ونظرات قوية وفن تمثيلى يرافق الخطيب فى كل عباراته ، وتطلق لعواطفك العنان مدفوعا بعاملين هما موقف الخطيب الفنى ، وبلاغته .

والثانى : يعنى بالتفكير والبيان والتفنن فى طرق الموضوع ، غير أنه قليل العناية بالموقف الخطابى ، **اذ يحلو لك أن تسمعه من غير أن تراه .**

والثالث : يجيد الالقاء كل الاجادة ويتفنن كل التفنن فى موقفه الخطابى ، ويستعين بصوته وحركاته ، **وهذا يحلو لك أن تراه ولا تسمعه .**

والرابع : لا يجيد الالقاء ولا يحسن التبيان ، **ولا يكاد يبتدىء حتى تقول فى نفسك متى ينتهى .**

والخامس : خطيب يشبه بموقفه أمام الناس **معلما يلقى درسا** على تلاميذه ..

أما الأخير : فهو الخطيب المتكلف المتخلق بما ليس فيه من لباقة او براعة او كياسة أو ظرف ، فهو **يرضى عجرفته لكنه يسىء الى الجمهور .**

وفى كل ما قرات عن الخطابة والخطباء لم احظ بمن أهتم بهم وقسمهم وعددهم وأحصى حسناتهم وسيئاتهم مثل « نظير زيتون » .

الدفاع عن الاستقلال

ويستبد الحنين بالفتى المهاجر ، ولا ينسى على غزارة الموارد هناك ، بلدته الصغيرة الجميلة ، ولا اهله ، ولا عشيرته . فما يكاد يقف مرة على المنبر خطيبا فى مناسبة من المناسبات اجتماعية كانت ام قومية حتى ياخذ فى التذكر والحنين :

« .. وانت يا حمص الأم ، انت يا حمص النائية عن عيوننا ، والهاجعة فى قلوبنا وخواطرنا ، انت يا حمص أحلامنا وامانينا ، اننا نحييك على البعد، نحييك تحية ارق من نسمات العاصى واذكى من ازاهر رياضه ، تحية انقى من كوثر ميماسه واقدس من هيكل وحيه .

نحييك يا حمص ، ونحيى معك سورية الحرة المستقلة ، سورية المنشدة اهازيج البطولة والشجاعة ، سورية التى ذادت عن كرامتها وابائها بدماء أبنائها » .

وفى عام ١٩٤٥ عندما وقع العدوان الفرنسى على دمشق ، وسجن رئيس جمهورية لبنان ووزراء حكومته ، تألفت فى « سان باولو » لجنة كبيرة **للدفاع عن استقلال سوريا ولبنان** ، وانتخب « نظير زيتون » أمينا لهذه اللجنة ، وبفضلها وفضله تجندت الأقلام البرازيلية الحرة واعلنت استنكارها للعدوان الاستعمارى ، وطالبت فى حملات صحفية عنيفة بحقوق سوريا ولبنان فى الحياة الحرة الكريمة .

وبفضل هذه اللجنة وبفضل امينها اضربت مدينة « سان باولو » واقفلت المحال التجارية والمصانع والمكاتب وسواها نصف يوم احتجاجا على العدوان الفرنسى وتضامنا مع السوريين واللبنانيين ، ولم يتفق قبل هذا الاضراب ان لقيت احدى القضايا الأجنبية مثل هذا العطف لدى الرأى العام البرازيلي .

وجمعت اللجنة لهذا الأمر الجلل مبلغ عشرين ألف دولار لمساعدة المنكوبين فى سوريا

ولبنان ، قسمتها مناصفة بين البلدين الشقيقين، وأرسلت حوالة لبنان باسم الأستاذ **(هنري فرعون)** وزير الخارجية آنئذ ، وحوالة سوريا باسم **(جميل مردم)** رئيس الوزارة ووزير الخارجية .

منح ((نظير زيتون)) وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى عام ١٩٥٠ حين قدرت له الحكومة السورية خدماته الوطنية في المهجر ، والدفاع عن سوريا في مختلف فترات اقامته في المهجر . **كما منحته الحكومة اللبنانية ، اعترافا له بدفاعه عن استقلال لبنان ، وسام الأرز من درجة فارس ، كما قدرت له علمه وأدبه ، فمنحته وسام المعارف المذهب من الدرجة الأولى ..** هذا عدا الأوسمة الأخرى العديدة التي نالها من هيئات علمية ومقامات دينية .

كان ((نظير زيتون)) في ((سان باولو)) سفير بلاد ومدينته خاصة ..

فما يكاد يصل الأرض الجديدة زائرا الا ويهرع الى استقباله واكرامه واعزازه .. كذلك الأمر بالنسبة لأهله ، فقد كان يرسل الى اخوته في ((حمص)) اذا ما سمع مغتربا ينوي زيارة بلده او غريبا يحضر اليها في رحلة واستمتاع ، كان يرسل لأهله التوصيات باكرام هؤلاء الزوار والمغتربين .. وكان اخوته يقومون بواجبات الضيافة العربية والاكرام المنقطع النظير اكراما لأخيهم وحبا في ارضائه .

ولا شك ان هذه الضيافة كانت تترك الأثر الحميد لدى جميع هؤلاء ، فيعودون الى المهجر بعد زيارة او سياحة ، وقد حملوا بين جوانحهم أكبر الأثر من اكرام آل زيتون لهم توصية من أخيهم الأكبر ((نظير)) .

ويشتد الحنين بالمغترب يوما بعد يوم .. وتتوق نفسه الى ((حمص)) - أم الحجار السود - والى عاصيها وميماسها .. والى ازقتها العتيقة الضيقة ، والى ترابها الأحمر كالمرجانة ، والى هوائها العليل الصافي .. ويستبد به الشوق ويتعاظم في اعماقه يوما اثر يوم رغم كثرة المشاغل وزحمة الناس ، وكبر المدينة التي هو فيها .. ((سان باولو)) قلعة المغتربين وحصن هجرتهم .. المدينة التي تلف في كبرها وعظمتها وسعتها كل البشر .. ما عدا عواطفهم التي تظل تتأجج في القلوب على مر الأيام والأعوام .

وتأتي آل زيتون في حمص ، برقية من اخيهم البعيد ((نظير)) تعلن عزمه على زيارة الأهل والوطن . **وتخرج من ((حمص)) قوافل المستقبلين يوم ٢٢ من أيلول - سبتمبر عام ١٩٥٠ ، قاصدة دمشق لاستقبال ابن بار لبلده ووطنه وأهله .. لمغترب غاب عن أرضه ثمانية وثلاثين عاما لم ينس فيها لحظة واحدة ، واجباته ومسئولياته واكرامه واقدامه واعلاء صوته مناديا للحق معبرا عن آمال وأماني أمته هناك حيث لا أحد يدري بمصير الأمة العربية .**

واحتشدت جموع المستقبلين في مطار دمشق .. وتهللت الوجوه ، واخذت الابتسامات ترسم طريقا مزهرا للمغترب العائد والبطل المجاهد والانسان العظيم . وكانت بين تلك الابتسامات الهائلة .. تضيع دمعتان بين الورود والأزهار .. دمعتا الأم التي حرمت من رؤية ولدها البكر سنوات وسنوات ، لم ينس هو فيها عطفها وحبها وحنانها .. وهو الذي كان يذكرها من أعلى المنابر ويناديها بصوت ابحه الحنين واوعه الشوق ، وهو الذي كان يرسل اليها هداياه من كتبه ومقالاته ، فتركن العجوز المسنة في ركن من منزلها العتيق ، وتأخذ احد احفادها في قراءة ما أرسل ((نظير)) اليها .. وتبلغ بها النشوة مبلغا عظيما ، وتزفر في سر مكبوت زفرات حارة فائضة . وتتألم بصمت ، ثم تنفجر من عينيها دمعتان تحاول أن تحبسها ، لكنها تتدحرج على خديها في حياء ووجل .

وضمت ((حمص)) ابنها الغائب ، واحتضنته في ذراعين قويتين هائلتين .. وقد كان عزم ((نظير)) أن يبقى في ((حمص)) مدة سبعة اشهر لا اكثر .. على أن يعود ثانية الى ((سان باولو)) ، لكن الأيام في ((حمص)) تنقضي .. شتاء يتبعه شتاء ، وربيع اثر ربيع ، وصيف يتبعه صيف .. وتختلط الفصول لديه ويحار أيها يختار ويفضل . يودع صيفا رائعا ليستقبل شتاء أروع ، وينسى الزمن ، وينسى الوعد الذي قطعه على نفسه بأن يمكث سبعة أشهر لا تزيد .. ولكنها تزيد . وتزيد ..

واذا هو بين المتع والجلسات اللذيذة والتأمل الطويل والذكريات العتيقة ، يمسك القلم ، ويأخذ في الكتابة ، مقال هنا ، وآخر هناك .. وغير هناك وهناك . **ثم أحس أن هذا الجو الأدبي غريب عليه ، وأن الأدباء في غالب الوطن العربي لا تجمعه وإياهم صلة معرفة أو صداقة ، فابتدأ أسلوبا جديدا في انشاء صداقات ومعارف عن طريق المقالات في الصحف والمجلات .**

وكان ((نظير زيتون)) في عودته لا تستأثر به حمى النشوة بالعودة لينسى رسالته القومية والفكرية .. بل كان دائب الاطلاع مستمر التعرف

على انتاج الكتاب وما تخرجه المطابع فى كل يوم .. فما كان يلمح مقالا حتى كان يبعث برد عليه للمجلة او الصحيفة التى نشرته ، ولم يكن ينسى فى كل ردوده امرين : فان كان المقال جيدا أثنى على صاحبه وأطراه وقدره وشجعه ، وان جنح المقال الى الخطأ رده الى الصواب وصاحبه وبين له معالم هذا الطريق بوضوح من مشى على هذا الدرب طويلا . وفى كلا الردين كان يتلقى الجواب .. ومن هنا نشأت معظم علاقاته الأدبية بالأدباء فى وطن الضاد . واجتمعت لدى « نظير زيتون » صفحات هائلة من الرسائل التى كانت تربطه بهؤلاء جميعا ، حتى اذا ما سنحت له الظروف كان يسعى جاهدا للتعرف شخصيا على من جمعته وإياهم الرسائل وروابط الفكر والعقل والوجدان من بعيد .

أسلوب أدبى جديد

أن نظرة عميقة فى أدب «نظير زيتون» توقع المرء فى تفكير عميق وبحث دائب مستمر عن شخصية هذا الكاتب العبقرى الفذ . فان ما خلفه لنا من آثار عظيمة يستحق الدراسة الجادة المتأنية . شاب لم ينل من العلم الا قسطا ضئيلا ، يهاجر الى بلاد غريبة نائية لا يتكلم أهلها العربية ، يغدو هناك بعد فترة من الزمن القنديل العربى المضىء ، يبعث نوره وأفكاره عبر القارات .. فاذا هو اديب يملك الأسلوب الفريد والمنهج الخاص ، والقلم المميز .. فما السر اذن فى تفتح عبقريته وادبه فى المهجر ؟

ومن خلال معرفتى وصداقتى الطويلة للفقيد « نظير زيتون » استطعت ان أكتشف بعض هذا السر الكبير . فقد قال لى مرة :

« .. ان ما افخر به وأعتز هو قراءتى وحفظى للقرآن الكريم . والقرآن أعظم هبة من الله تعالى لبنى الانسان .. فبالاضافة لتعاليم المولى السماوية التى من بها على قومه المختار ، نجد الروعة كل الروعة فى لغة القرآن وتعابير آياته ، وقدسية كلماته ، وعمق أفكاره . فالقرآن وحده كان زادى الطويل لأيام عمرى كلها .. فكلما زهدت فى اللغة ، وكلما أشفقت فى الكلمات افزع الى القرآن لأتزود به ، فتعلو نفسى ، وتتعمق فى ذاتى القدسية الالهية التى لا توصف » .

ولقد ترك « نظير زيتون » ضمن آثاره وكتبه واوراقه ورسائله ، مجموعة كبيرة من نسخ القرآن فى طبعات عديدة مختلفة ، بينها كلها تلك النسخة التى اشتراها له أبوه يوم غادر «حمص» فى طريقه الى « سان باولو » .

كذلك . طالع « نظير زيتون » كل آثار العرب الحديثة والقديمة ، واخذ ينبش وهو هناك فى ارض الغربة عن تلك الكتب الصفراء القديمة ، ويظل يراجع فيها طويلا حتى لا يترك صفحة دون ان يدون فيها من الملاحظات ما يلفت النظر ويثير التساؤل : كيف كان يقرأ هذا الانسان ؟ وكم من الساعات من يومه كان ينفق فى القراءة والمطالعة والبحث والتنقيب ثم الكتابة ؟

ان الظاهرة الجديرة بالاهتمام فى أدب « نظير زيتون » عامة هى ظاهرة السجع . فنحن ان تتبعنا أدب « نظير زيتون » من بدايته لما وجدنا اهتمامه بالسجع اهتماما ملحوظا .. انما كان أسلوبه أسلوبا مرسلا تميز به ، وأصبح له طابعا خاصا ونكهة مميزة . وان آثاره القديمة كلها لا نلحظ فيها اهتمامه بالسجع اهتماما ملك عليه اسلوبه او افكاره .. انما كانت تتخلل بعض جمله من آن لآخر بعض السجعات الموسيقية حسبما تقتضيه ظروف الكلام .

لكن السجع بظاهرته المعروفة لدى « نظير زيتون » تمثلت عنده بعد عودته من المهجر ، واخذ السجع شكلا جديدا فى أدبه عامة اذ بدا يعتمده فى مواقف وموضوعات مختلفة وغدا مسيطرا عليه حتى فى رسائله بينه وبين اخوانه من الأدباء والكتاب .. ولقد روى العديد من الأدباء نوادرهم فى سجع « نظير زيتون » وفى موسيقى الفاظه واجراس كلماته وتناغم تعابيره ؛ حتى اذا كانت السنوات الأخيرة بدا لنا اهتمامه بالسجع اهتماما بالغ التفكير والدقة والحرص .

ولقد اطلعت ضمن الأوراق الخاصة التى تركها فى مكتبه ، أن كانت له طريقة معينة وفريدة فى انتقاء الألفاظ المسجعة كان يثبتها على حواشى اوراقه الخاصة وهوامشها ، وينتقيها عند الكتابة حسب القوافى والأوزان ، كأن ذلك الشعر بل اصعب وابعد مرمى .

واستطيع هنا ان اثبت كلمة للأديب العبقرى الكبير **« عباس محمود العقاد » فى « نظير زيتون »** وفى أدبه ؛ اذ جمعتنى الصدفة يوما بنظير زيتون فى القاهرة .. فاخذنا نطوف معا بيوت الفكر وصوامع الأدب .. فزرنا معا « رابطة الأدب الحديث » وجمعية الأدباء ، ومعظم مكاتب دور النشر والصحف والمجلات .. وأكرم « نظير زيتون » هناك غاية الاكرام ، ثم تواعدنا لزيارة ندوة الكاتب العظيم **« عباس محمود العقاد »** .

لكننى فوجئت فى ذلك الموعد بموعد آخر أقحمت فيه ، لأن القى بعض قصصى فى « رابطة الأدب الحديث » ، فاضطر رحمه الله لأن يذهب وحده . ولم أعرف شيئا عن زيارته الا لليوم الثانى ، فعندما قابلته صباحا ونحن نشرب القهوة على متكأ قرب النيل ، قال وعظمة الكبرياء تهزه :

« لقد سألنى العقاد عنك بالأمس ، وتفقد غيابك ، وسؤال العقاد عن أحـــد كبير .. » ولم يذكر لى شيئا آخر .

لكننى عندما ذهبت للعقاد ، رحمة واسعة عليه ، فى اليوم التالى ، قال لى العقاد :

« أين صديقك زيتون . لقد سألته بالأمس عنك ، **هل تعلم أن زيتون ثروة لا تقـــدر وكنز لا يوصف .. انه بيت مال اللغة ، لقد استمتعت بالأمس بحديثه ، ونقلنى الى أجواء كنت فى رضى عنها ، ورحل بى وطوقنى وأسمعنى صفو الكلام . انه عبقرى الكلمة بلا منازع »** .

أبعد هذه الشهادة العظيمة نحن بحاجة الى شهادة وصك اعتراف بأن « نظير زيتون » كان عبقرى الكلمة ؟ ورحم الله **العقاد** كم كان منصفا ، وما أجمل وصفه لنظير زيتون : **انه بيت مال اللغة . !**

من وراء القبر

والذكريات تشدنى الى سنوات بعيدة .. الى اول يوم قابلت فيه « نظير زيتون » عام ١٩٥٢ ، حين كان كل منا يسأل عن الآخر ويبغى لقاءه وتمر الأيام فاذا أنا عند الصديق المرحوم « موسى رزق سلوم » يحادثنى عن أصـــدقاء الاغتراب ورفاق المودات .. واذا الحديث يتجه شـــطر الأدب ، وهو الدرب الذى كنا نطمئن اليه ، ثم يأتى ذكر « نظير زيتون » ، فيهب « موسى رزق سلوم » واقفا والبشر يملأ نفسه ، ويقول :

« ربما حان الوقت لتلتقيا » . ويتركنى لحظات ثم يعود ليقـــدم الى من معه : نظـــير زيتون .. والتقينا وجها لوجه ، وكأننا نعرف بعضنا منذ أعوام وأعوام وبدأت منذ ذلك اليوم رحلة صداقتنا المديدة ..

لم يكن يطيب له مجلس أو ندوة أدبيـــة أو فكرية دون أن أكون موجودا ، ولم يكن يطربنى مقام دون أن أشعر بدفء فكره وجميل حديثه وطيب تواضعه وانسجامه . وتوثقت بيننا أواصر الفكر ، واتصلت بيننا الندوات ومجالات اللقاء على مختلف الوجوه .

فاجتمعنا فى « الأديب » سنوات ، وفى غيرها من المجلات والصحف سنوات أخرى .. فما أكاد أقرأ له يوما الا وأعلن له عن فخرى واعجابى ، وأتفافل عما أنشره ، فيذكرنى به .. وأقرأ على وجهه آيات الرضى فأستبشر الخير وتنتقل الى عدوى الرضى .

ولم يكن مجاملا : فحين سلمته أول مجموعة قصصية لى ، وقلت له يشرفنى أن تكتب مقدمتها ودراستها ، قرأ القصص ، ونال اعجابه قبل أن يقرأ الناس تقديمه لى ، لكنه عندما قرأ لى مجمـــوعة قصصى الثانية ، قال وقوله ما يزال يتردد صداه فى أذنى : « فى قصصك الأولى نغمات الشعر .. وفى قصصك الثانية جفوة القصص وشراستها » . لكنه عندما قرأ لى المجمـــوعة الثالثة ، قال :

« لقد بعدت عنى كثيرا ، وصار من الصعب اللحاق بك .. فانطلقت أفكارك وفرت بعيدا » .

لكنه كان معلما : فحين أصدر قصته « من وراء القبر » كتبت عنها فى صحيفة قاهرية وقلت انها درس بالغ للقصة العربية ، ومضمون فى غاية الروعة للمفهوم القومى .. وتمنيت – يومذاك – فى مقالى أمنية ، ماذا يضير الدولة ان هى أكرمت أدباءها فى حياتهم **بدلا من أن تكرمهم بعـــد مماتهم ؟ !**

واعتبر المعلم هذا الكلام غاية الفهم وقصـــد المرام ، وقال لى الشـــكر بالقلب والقـــلم والاحساس . ثم كان **ساخرا : والسخرية عنده جزء من رسالة الكلمة** ، وأقصى ما يتجلى ذلك فى قصته « من وراء القبر » .

ثم كان **متواضعا** : فلا يتعالى عن مجالسة من دونه منزلة أو مقاما .

ثم كان **أخا** : لا ينى فى اسداء النصح واعطاء العظة والرشد .

ثم كان **معلما** : فكان مدرسة خاصة فى عصره وأسلوبا فريدا فى زمانه .

ثم كان **مرحا** : فاذا النـــكتة لـــديه فكرة لا وسيلة ، وغالبا ما تكون درسا وعظة .

ثم كان **خطيبا** : يمـــلك الكلمة ولا تملكه ، يسوقها للمناسبة ولا تقيده أو تشده .

وفى الجملة كان انسانا .

ولعل صفة الانسانية أرقى سمة يتصف بها المرء على الرغم من أختلاف الظروف والاصقاع . ولقد قرأت مـــرة عن الكاتب العالمى « **وليم ساروبان** » – وهو من أصـــل أرمنى وجنسية امريكية – اذ زار فرنسا مرة ليحاضر فيها .. فاذا موظف المطار يسأل عن جنسية الكاتب الكبير لاستكمال مروره ، فأجاب « ساروبان » قائلا :

— أما الجنسية : فانسان .. !

ولقد كان الفقيد والصديق الغالي « نظير زيتون » يردد دائما على مسمعي هذه الجملة :

« ان أبرز صفة يجب أن يتصف بها الكاتب ، أن يكون انسانا » .

ولقد كان « نظير زيتون » نفسه انسانا بكل معنى وجلال الانسانية ، وكان يحمل بين جنبيه جواز مرور الى قلوب الناس ، كتب في قلبه : نظير زيتون .. الانسان .

واحتضنت « حمص » — أم الحجار السود — جثمان الفقيد « نظير زيتون » يوم ٢٢ تموز — يوليو عام ١٩٦٧ ، ففقدت به اللغة العربية علما من اعلامها ، وفقد به المجمع العلمي بدمشق عضوا بارزا من أعضائه ، كما فقد به مجمع اللغة العربية بالقاهرة ركنا شامخ البنيان ، وفقد به المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية قطبا حديثه على كل لسان ، وفقدت به الأمة العربية كاتبا وناقدا واديبا قلما جاد بمثله الزمان .

حمص — سوريا

عدنان الداعوق

مرة أخرى ..
العقاد والتجديد في الشعر

قرأت في عدد الفكر المعاصر الذي صدر في أول نوفمبر سنة ١٩٦٧ استقبالا — لكتابي « العقاد والتجديد في الشعر » وهو استقبال يدل على أن الكاتب قد قرأ الكتاب سطرا سطرا وكلمة كلمة ، وهي روح جديدة في كتابنا ، نسجلها ، ولا غرابة لأن الاستقبال والنقد عندنا لا ينبعث أول شيء — من الشيء المنقود أو المستعرض بقدر ما ينبعث من نفس الناقد أو المستعرض ، فان قوما يكتبون عن الكتب ويضعون نتائج دراساتهم قبل مقدماتها ، ومثلهم من الناشرين عندنا ، من يحول بين الكتاب وبين النشر ، دون أن يعرف ماذا يريد ان يقول الكتاب ، ولا يدري شيئا عن القضية التي يعالجها الا ما قد يكون أوحاه عنوان الكتـــاب ، وبعض العناوين غرارة كما نعرف .

وأنا مدين لمجلة الفكر المعاصر ان نوهت بكتابي هذا التنويه الجميل ، وأفسحت من صفحاتها ما يكاد يكون صحيفة كاملة مطبوعة بأصغر حجم من أحجام حروف الطباعة ، شاكر لها ما أسبغته على البحث من كلمات التقدير لموضـــوع يلقى في هـــذه الأيام من نفور بعض الطابعين والناشرين والناقدين ما يلقى ، لأنه موضوع العقاد الذي مات منذ اربعة أعوام وخلف وراءه دخانا في صدور لم يستطع الموت بجبروته ورهبته أن يخفت أحقادها ، ولا يكاد يصل كتاب عنه الى أيدي هؤلاء الناشرين حتى يسرعوا به الى الأدراج خزنا وكبتا ، فاذا سما به الجد فطبع ، بقي في المخازن سجينا وحيل بينه وبين الحرية حتى تتدخل بعض العوامل فيكسر القضـــبان ويخرج الى النور .

وهذه مقدمة ، أرى أنها ضرورية ، لأنها تزيل الغاشية من نفسي فأستطيع ان أواجه استقبال الفكر المعاصر لكتابي بالحمد ، أعمق الحمد .

واعود بعدها الى الاستقبال ، واستأذن كاتبه الفاضل في بعض التعقيب على بعض ما كتب ، بعد الحمد والشكر والعرفان ، فاني رأيت انه يصفني بالقسوة في الذود عن تراثي الأمين ، وهو امامه العقاد لحركة التجديد في الشعر المعاصر ، ويقول انني أذود بالعصا عنه اذا لم تفلح الاشارة اللطيفة ، وهذا التصوير الشعري البديع ، لا أراني قصدت اليه مما كتبت ، فان وصف المعركة لا يمكن أن يكون معركة أخرى مهما سمع فيها من قعقعة وصليل . فلم يكن في يدي عصا ولا سوط ، وانما هو قلم يروي ويســـتعرض ويستخلص النتائج دون ما زيادة .

والصورة التي رسمتها لم أخلق فيها شيئا ، فان العناصر كانت مطمورة تحت ركام من تاريخ الأغراض والأحقاد ، واقتصرت على الربط بينها وجلائها أمام الناظرين .

والأســـتاذ الكاتب يقول انني أصادر على المطلوب — كما يقول أهل المنطق — حين أثبت امامة العقاد ببراهين من أقوال العقاد ، فهل يمكنني أن أثبت جمال الهندسة في معبد الكرنك مثلا بعرض صورة لأبي الهول .

أما الملحوظة الأخرى التي لاحظها الكاتب وهي اني اخترت جانب المرأة من حياة العقاد فأفردته بفصل من الحديث ، فليس هذا من صنعي بل هو صنع الطابع الذي أفرد لها عنوانا عريضا ، ولم يجعل لها عنوانا جانبيا كبقية العناوين الأخرى من جوانب حياة العقاد . والى الكاتب والى مجلة الفكر المعاصر أصدق شكري وأجمل عرفاني .

العوضي الوكيل

رأى فى كتاب

نحو رواية جديدة

تأليف : آلان روب جرييه

ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى

اذا كان الفكر هو صانع الادب والفن على اعتبار ان كل عمل فنى او أدبى لابد وان يصدر عن خلفية فكرية عريضة تخلع عليه ماله من معنى ، فان ما يقال عن الرواية القديمة سواء عند بروست وجويس وفرجينيا وولف ممن كتبوا قصة تيار الوعى ، أو عند اراجون وبريتون وبول ايلوار ممن كتبوا شعر اللاوعى ، او عند كافكا وكامى وسارتر ممن كتبوا الرواية الوجودية ، يقال مثله على كل من روب جرييه ، وروبير بانجيه ، وميشيل بوتور ، ومارجريت دورا ، وناتالى ساروت ممن كتبوا مااصطلحت الصحافة على ما تسميته بـ « الرواية الجديدة » .

واذا كانت قصة تيار الوعى قد صدرت عن فلسفة التحليل النفسى ، وصدر شعر اللاوعى عن الفلسفة السيريالية ، وكانت الرواية الوجودية هى الوجه الادبى للفلسفة الوجودية ؛ فان الرواية الجديدة يمكن ارجاعها الى المنهج الفنومولوجى الذى وضعه الفيلسوف الالمانى هوسرل ، الا وهو منهج الوصف البحت للظاهرة ! فعند كتاب الرواية الجديدة بصفة عامة ، وعند آلان روب جرييه بوجه خاص ، أن مادة الفن ليست فى الذات وانما فى الموضوع ، اى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من اشياء مادية او ما يسميه هو « الشىء » وبذلك تسقط الذات الانسانية بما تنطوى عليه من احداث تجرى فى الزمان ، ليحل محلها الشىء الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان . غير أنه اذا كان الانسان قد ظل حتى الآن يسقط انفعالاته وتصوراته وأفكاره على الأشياء حتى افقدها شخصيتها الخاصة ، فعند آلان روب جرييه ان الأشياء تتمتع بوجود مستقل تماما عن الانسان ، وليس على الأديب الا أن يخلصها من الطابع البشرى الذى اعتدنا أن نراها عليه ، بأن يخرجها من نطاق ملاحظته العقلية لكى يصفها وصفا بحتا يرتد بها الى نسيجها الاصلى الاول . وبذلك يصبح الاديب « كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، اى انه لا يتدخل وانما يسجل ويقيس من المنطقة التى يقف فيها » .

ولكن هل معنى هذا أن الرواية الجديدة مجرد دعوة لشكل جديد ، أم انها ايضا دعوة لمحتوى جديد ؟

الواقع أن الرواية الجديدة اذ تنبذ الشكل التقليدى القديم لا تنبذ معه المضامين الانسانية التى كان يحتويها هذا الشكل ، ولا ما تحتويه هذه المضامين من قيم ومبادىء وأخلاق . فالشخصيات موجودة فى الرواية الجديدة ولكنها موضوعة فى ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأشياء قائمة ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التى قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا أو كيف وقعت ! وعلى ذلك فالقيم والمبادىء والأخلاق كلها موجودة فى الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد .. بشكل خفى أو غير مرئى لأن كتاب الرواية الجديدة يمتنعون تماما عن اصدار الأحكام ! .

والذى يهمنا الآن هو أن هذه المعانى جميعا هى التى دارت عليها سطور كتاب صدر حديثا جدا بعنوان « نحو رواية جديدة » هو فى حقيقته مجموعة من الملاحظات والمراجعات والتعليقات النقدية جمعها وألف بينها آلان روب جرييه ، وترجمها الى العربية مصطفى ابراهيم مصطفى الناقد الفنى بجريدة الأهرام وعيب هذا الكتاب وميزته فى وقت واحد هو أنه كالحجر الذى يلقى به المترجم فى بحيرة من الماء الراكد فتحركه قليلا ولكنه لا يلبث أن يعود الى الركود من جديد ؛ ذلك لأنه اذا لم يكن يسيرا بالنسبة للناقد أن يخلق ادبا فليس يسيرا كذلك بالنسبة للأديب ان يضع نظرية فى النقد ؛ وكتاب آلان روب جرييه لا يضع نظرية ولا يشكل وجهة نظر وانما هو كما قلت ملاحظات نقدية على أعماله هو وبعض أعمال الآخرين . لذلك كنت أحب للمترجم أن يختار اما دراسة شاملة للرواية الجديدة كتلك التى كتبها بيير دوبوادوفر بعنوان « الى أين تتجه الرواية ؟ » ، أو أن يترجم رواية كاملة من روايات آلان روب جرييه ويصدر لها بمقدمة وافية يمتص فيها آراء هذا الكاتب ثم يعرضها بأسلوب حوارى ، وبذلك يتيسر لنا أن نعرف ـ نظرا وتطبيقا ـ ما هو الجديد فى الرواية الجديدة .

جلال العشرى

لقاء كل شهر

استرياس الذى فاز بجائزة نوبل

من العسير على الكاتب فى هذا العصر ألا يتخذ موقفا محددا من مشكلات البشر ولقمة العيش ومسائل الحرب والسلام



ها هى ذى جائزة نوبل فى الأدب تطرق أبواب أمريكا اللاتينية للمرة الثانية فى تاريخها الطويل فقد عرفت طريقها الصحيح هذا العام **بعد أن ضلته فى السنة الماضية عندما اقتسمها كاتبان مغموران ليس لهما فى دنيا الأدب شأن يذكر .** ومنذ سنوات حصل على الجائزة شاعر شيلى العظيم **بابلو نيرودا** واليوم تمنح للأديب الجواتيمالى **ميجويل أنجل استورياس . ولا عجب** فى هذه القسمة الجائرة ، **فالجائزة** دون تجن على لجانها **تعد وقفا** على غرب أوروبا لأنها تمنح بسخاء لمفكريها وأدبائها ، **بينما حرمت** على كبار مفكرى الشرق **وقارات** آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية **الا فيما** ندر .

ولد ميجويل **أنجل** استورياس فى جواتيمالا عام ١٨٩٩ . وشب ابنا بارا لحضارة المايا والتراث الهندى ، تجرى فى عروقه دماء هندية يغذيها اعجاب لا حدود له بتلك الحضارة التى تركت بصماتها على جميع أعماله ، فهو قد أمعن فى تصوير جوانبها بكل ما تنطوى عليه من أساطير وقصص خرافية وآثار وفنون وتقاليد



ومأثورات شعبية . وبعد أن تخرج استورياس في كلية الحقوق توجه الى باريس عام ١٩٢٣ حيث امضى اربع سنوات في دراسة حضارة المايا القديمة في السوربون واستمرت اقامته في فرنسا عشرة اعوام .

واستورياس مثل سان جون برس الاديب الدبلوماسي الذي نال جائزة نوبل عام ١٩٦٠ عمل فترة من حياته بالسلك السياسي ، ففي عام ١٩٤٦ عين ملحقا سياسيا في المكسيك ثم أوفد وزيرا مفوضا في باريس عام ١٩٥٢ الا انه ترك منصبه عام ١٩٥٤ على اثر الانقلاب الذي دبرته المخابرات الأمريكية بالاشتراك مع شركات الفواكه الأمريكية بجواتيمالا للاطاحة بحكومة جاكوبو اربنز التقدمية ومضى استورياس الى الارجنتين وهناك القى القبض عليه لبعض الوقت لأسباب سياسية ثم اطلق سراحه . وظل بعيدا عن وطنه يتنقل في اوربا الى أن عين في العام الماضي سفيرا لجواتيمالا في باريس .

والواقع أن فكر استورياس ملتصق أشد الالتصاق بواقعه بكل ما ينطوي عليه حاضر البلاد وماضيها من حضارة زاهرة وصراعات وشقاء لا تزال آثارها قائمة حتى اليوم . وقد عبر استورياس عن ولعه الشديد بتعمق حضارة بلاده القديمة في حديث أدلى به في باريس عام ١٩٦٢ جاء فيه :

« في عام ١٩٢٣ وفدت خصيصا الى فرنسا لمتابعة دروس جورج رينيه في السوربون عن ديانات أمريكا الوسطى ولا سيما عن الأساطير الدينية عند هنود المايا . لقد كنت منبهرا بسحر الكلمات والمعنى المستور للكلمة ودلالته الظاهرة ، أن كافة الشروح التي اتاحتها لي في هذا المجال دراسة النصوص الهندية التي ترجع الى ما قبل عصر الكولومبيين كانت أقرب الى جهد سيريالي ، وقد عبرت عن هذه الدراسات وغيرها في مؤلفاتي ، غير انه من العسير على أن ابرزها في ترجمة أوروبية ذلك أن عرض الفكر يختلف اختلافا اساسيا حيث يسود نفوذ ديكارت بينما نجد أن عرض الفكر في أمريكا الوسطى غير منطقي ، لانه في بلادنا نرى الحلم يمتزج بالواقع ويمتص احدهما الآخر بلا حدود تعترض سبيلهما ... »

والموضوعات التي تناولها استورياس في رواياته مستمدة جميعا من تربة جواتيمالا . انه يتحدث نيابة عمن تعوزهم القدرة على الكلام ، وفي اعتقاده ان هذه هي مهمة الكاتب اليوم ، ذلك أن المشكلة في رأيه اصبحت تتعلق بالمضمون وليس بالشكل ، وما يقوله هو يجب ان يقال لانه من العسير على الانسان في هذا العصر الا يتخذ موقفا محددا من مشكلات البشر ولقمة العيش ومسائل الحرب والسلم . انها تسم بطابع ملحمي عنيف الالوان يقترب في أحيان كثيرة من البيكاريسك ، قصص المغامرين ، لكنه في نفس الوقت يرمز الى حركة الهنود الوطنيين وصراعهم في سبيل الحياة .

وقبيل عام ١٩٥٤ كتب استورياس « قصص خرافية من جواتيمالا » و « رجال الاوزة » التي تشبه غابة عجيبة تفيض شاعرية تضرب جذورها في تربة أمريكا الوسطى حيث تعيش أجناس المايا والتوليتك فضلا عن الاسبان . ويمكن القول بان انطلاقة المايا هي الصبغة السائدة في الكتابين ، فما أغرب مصير شعب المايا الذي تركت حضارته آثارا باقية شبيهة بآثار المصريين القدماء ، مع فارق رئيسي أن حضارة المايا لم تحظ بشمبليون آخر يكشف عن أسرارها ، علاوة على أن اضمحلالها المفاجيء لا يزال من الامور الغامضة حتى اليوم وان كان من الممكن تصدر اسبابه دون تحديد : الأوبئة ، النباتات الشيطانية ، ثورة القبائل المستعبدة ، الغزوات الخارجية .

و « قصص خرافية من جواتيمالا » أقرب الى أن تكون قصائد منسوجة من عناصر فولكلورية منها الى شيء آخر . هذه العناصر مستمدة من طبيعة بركانية عارمة ونباتات شيطانية ومسرح مغامرات البسطاء وحياة زراع السهول والوديان الذين لا يكفون عن التمرد والابتهال الى آلهة العصور الغابرة وتلمس قوى غير مرئية لا تكف عن العمل .

الواقع ان استورياس يريد في « قصص خرافية » أن يحقق نهضة ميثولوجية تستمد من هيزبود جدة عناصره الاساسية واصدار الروايات الخرافية التي تصبح أساطيرا ، كما انه يريد أن يستوحي من جيمس جويس ثراء مفرداته اللغوية وروعة الروابط اللفظية .

ان القصص الخرافي ولا سيما « سحرة ريح الربيع وكوكو لكان » التي تتخذ نقطة بدايتها من السحر

ومن شكل ما متطور من الديانة الشانامية ، والتى تحقق عظمة أسطورية حقيقية وتؤكد أخوة البشر والعناصر ، انما تبلغ مستوى التصورات الكلية بعد أن تتخطى الرموز .

ورواية « **رجال الأذرة** » لون مألوف من الملاحم يدعى « **البطولة الكوميدية** » ان جميع الشخصيات فى الرواية يرسمها استورياس برقة ساخرة حتى شخصية الكولونيل جودوى الذى كلفت فرقته بتعذيب الهنود المنشقين ـ على حد تعبيره ـ وممارسة العنف فى اخضاعهم ما دام الفلاحون والهنود والفقراء والعزل مسرح عملياته . ان هؤلاء الفلاحين الذين تتوزعهم أنماط متعددة من الثقافة وصور الاستغلال لم تعرف الوحدة اليهم سبيلا . أنهم يكدحون فى السهول لمصلحة الملاك ويجتثون الاشجار لتتسع رقعة أراضيهم ويتحملون عبء مقاومةالزراع الأحرار الذين يعيشون فى المرتفعات . وبين هؤلاء وهؤلاء يوجد فى القرى سكان يعيشون فى أحوال متقلبة وهم صغار التجار والصناع والمتشردين . ان الغدر والسموم والجرائم أمور شائعة الحدوث وثمة جراح اثختنهم من جراء صراع لم يحسم أبدا ، كل ذلك يخيم عليه فى القصة أجواء من السحر والمخاوف والهلوسات ، لكن المفارقات المضحكة لا تغيب عن الأحداث .

عالم غريب ذلك الذى أودعه استورياس رواية « **رجال الأذرة** » لكنه ليس غريبا الى حد الافراط ، واذا كان بوسع المرء أن يتقبل معتقدات ترجع الى ألف عام لم يطرأ عليها تغيرات ايجابية فى ظل المسيحية، فليس هناك كاتب آخر فى أمريكا اللاتينية يقدر مثل استورياس على ان يجعل مقاومة جنس حى يسكن الأحراش الاستوائية فكرة مجسمة وحديثة ، ذلك أن الرواية قد نسجت بمهارة فائقة . من موضوعات أثنوجرافية واجتماعية تفرض قيمتها الاجتماعية والفنية ، فمن السمات البارزة فى أعمال استورياس جميعا أن الفن والمعرفة يرتبطان معا برباط وثيق .

ومولدةماune curtoine mularn oe
او جحيم « **دانتى** » كما يحلو للناقد الفرنسى **اندرية فرسيه** أن يطلق عليها هي آخر روايات استورياس ومن أروع أعماله اطلاقا ، وهى قصة غنائية ملحمية غريبة حافلة بالأحداث الخرافية والأسطورية ، متشابكة تمضى مسرعة بغير نظام وتنتهى بلا خاتمة . انها رواية يحكيها الشاعر بمصاحبة جلية كوابيس بينما تتراقص أشكال القوائم والآلهة ذات رأس العصفور . ولعل الرواية ظهرت لتذكر هواة الكلمات ولعبة الألفاظ وعشاق الدراسات السيكولوجية والتحليلية بأن هناك عوالم كثيرة فى هذا الكون لا يعرف المرء سبيلا الى مشاهدتها .

واذا كانت القصة تبدو غريبة للقارىء فذلك لأنها تشبه الموسيقى التى تسمع فى غير موطنها فهى تبدو متنافرة الأنغام لكن المرء لا يلبث أن يألفها . وكل ما تفى به هذه الأساطير العجيبة التى حشدها المؤلف هو الاغراب التام ، **فليس أولئك الآلهة آلهتنا** ، انهم أشرار وذووا طبيعة شيطانية ، خياليون بدرجة تفوق الوصف وبينهم وبين الانسانية بون شاسع .

وتبدأ رواية (مولدة ما) بأسطورة جواتيمالية قديمة تقول أن الحطاب **سلسيتنو يومى** yumi اتفق مع تازول شيطان أوراق الأذرة على أن يبيعه زوجته **نينيلوج** فى مقابل ثروة من الذهب والأرض ، واستطاع الشيطان أن ينتزع المرأة عند هبوب زوبعة ، واستنادا الى اعتقاد شعبى معروف يصبح الحطاب غنيا حين يسلمه الشيطان مزودا يشبه المزاود التى تغزو جواتيمالا فى أعياد الميلاد ، ويصبح فى مقدور يومى تغيير هذا العالم المصغر المرسوم باتقان ، الى عالم واقعى وفقا لما تقضىبه الحاجة ، فالقطعان الصغيرة والرعاة المصنوعين من خزف يتحولون الى اشكالهم الطبيعية ، وتتحول نماذج البيوت الصغيرة الى ابنية حقيقية وأوراق الأذرة الى أوراق مالية ـ وعن طريق المزود كذلك يرد تازول الى يومى زوجته التى تظهر فى صورة قزم ، فى حين أنه جاء بزوجة أخرى : مولدة جميلة مزعجة .

وظهور المولدة فى الرواية يؤذن بالانتقال الى أسطورة أخرى هى أسطورة **المرأة القمرية** ، أى المرأة التى تنفر من الرجل كما ينفر القمر من الشمس . ومع ذلك فهى ليست خاملة خمول القمر بل على النقيض عنيفة طائشة ، وسلوكها الذى ينم عن شخصية قلقة فظة مدمرة لا تستقر على حال ، ليس الا رد فعل لظمأ عاطفى لأنها غير قادرة على التآلف مع رجلها كأى امرأة . وبناء على ما جاء فى المعتقدات الشعبية تعتبر المولدة نفسها عقابا يحل بيومى أو العقاب الذى ينزله الشيطان بالانسان الذى تتجاوز مطامعه كل حد : « سوف أهبك كنوزا ثمنية ... نعم ... لكن بدلا من رفيقتك التى تتحلى بالوداعة والمعرفة والطيبة ، سوف أعطيك امرأة تناصبك العداوة ، طائشة شرسة مخنثة ... امرأة من أجل مرتبتك الاجتماعية الجديدة .. »

وعلى الفور ينشب الصراع بين زوجتى يومى فالأولى تريد أن تستعيده اليها والثانية تريد أن تبقى عليه ، لكنه صراع غير متكافىء لأن نينيلوج قزم معدمة والمولدة تتمتع بقوة هائلة ، ومع ذلك تنجح الأولى فى اختطافه بعض الوقت .

وهنا تلعب الأسطورة دورا آخر ، ذلك أن نينيلوج وان كانت قزما الا أنها امرأة دنيوية جبلت من طين مثل دمية المزود الذى وهبه الشيطان ليومى ، وعندما تفلح فى قهر المولدة ، تحيلها الى الظلمة العظمى التى كانت تخيم على الكون فى نشأته بعد أن تتحفظ عليها فى احدى المغارات ، لكن المولدة تهرب من أسرها بقوة السحر وتحدث زلزالا يدمر يومى ، وبالرغم من الثوب الأسطورى الذى تتشح به هذه الحادثة الا أنها تقتادنا الى الواقع الجواتيمالى حيث الزلازل والبراكين والعواصف العاتية التى تشيع الخراب والدمار فى كل مكان فيصبح أغنياء القوم فقراء معدمين بعد أن تكسوالحمم المتساقطة الأرض بطبقة سميكة متحجرة .

وهكذا يحرص استورياس على استلهام الأحداث التى ترتبط ارتباطا عميقا بالأساطير الوطنية فى جواتيمالا وبالعادات والأنظمة الاجتماعية **واضفاء صبغة معاصرة عليها** كما فى أسطورة المشعوذين ولقاء يومى مع الرجال الخنازير ، ويقول استورياس: « لقد أتاحت الأحداث الأسطورية لى استرجاع تقليد عزيز عند الوطنيين فى بلادى كان معروفا فيما مضى ، **وخلاصته أن الانسان كان يخفى هويته الحقيقية وراء مقاطع لفظية متعددة كما كان يضع اسمه بين أسماء كثيرة بقصد الافلات من سحر القول ومن القوى الخفية التى تلاحقه للايقاع به** .

ثم يأتى ذكر حادثة « **منعطفات الشيطان** » حيث يبقى يومى وزوجته حبيسين لفترة من الزمن ، وهى تشير فى الواقع الى طرق جبلية متفرعة فى جواتيمالا تحيط بقمم الجبال والوديان التى دشنها السكان ، وقصة بيرسان أو الحجر المقدس التى أوردها استورياس تقوم على تصور شعبى عن حكاية رجل ثرى متبرم أبدا يدمن على الشراب لكى يتناسى تبرمه ، وينتهى به الحال الى أن يسأل الشيطان ليحيله الى تمثال من الحجر .

وفى نهاية الجزء الأول من « **مولدة مان** » يعود يومى ونينيلوج ، بعد أن تقدم بهما العمر ، الى مسقط راسهما ، وتحاول الزوجة أن تسترد طولها الطبيعى بممارسة السحر .

وهنا نتساءل : ماذا يعنى هذا الجزء من الرواية ؟ هل قصد به ان يكون عرضا تسجيليا للحياة الجواتيمالية سواء فى عصر ازدهار حضارة المايا او فى فترة الانحلال التى سبقت الغزو الاسبانى ؟ هذا ما يجيب عنه استورياس فى حديث له مع المحرر الأدبى لصحيفة « **لى ليتر فرانسيز** » بعد ظهور الترجمة الفرنسية للرواية عام ١٩٦٤ .

« من المؤكد اننى أهدف الى تقديم صورة كاملة عن الواقع الجواتيمالى فى ماضيه البعيد والقريب ، بكل ما ينطوى عليه من مظاهر دينية واجتماعية وثقافية وفنية ومعتقدات الناس عن الشياطين والأرواح والقوى الخفية ، ونظراتهم الشاملة الى الحياة والوجود ... ومن واجبى أن أصرح بأن الكثير من العناصر الأساسية لذلك التراث أخذ فى الزوال أمام زحف التقدم الحضارى السريع الذى ينذر بتحولات جذرية فى الحياة المعاصرة توشك معها أن تضمحل بقايا الحضارات الغابرة .. من أجل هذا رأيت بصفتى كاتب أن أحقق طموحى الأكبر وأن أتناول فى مؤلفاتى وخاصة روايتى هذه مظاهر وخصائص وشواهدحضارة جواتيمالا ونضال شعبها وشقاءه ، قبل أن تنمحى ويسدل عليها الستار الى الأبد » .

تحية لأديب جواتيمالا العظيم استورياس الذى استطاع أن ينتزع جائزة نوبل عن جدارة واستحقاق كاملين ، فلولا أنه يقف ندا بين كبار كتاب الغرب ما فرطت لجنة نوبل فى احدى جوائزها ولآثرت عليه كاتبا أوروبيا . **ان فوزه بهذه الجائزة لا يعد انتصارا ومفخرة لجواتيمالا وشعبها فحسب بل للشعوب التى طالما عاشت طويلا فى الظل واضحت تتطلع لاهفة لتنال حقها فى كسب الجائزة لابن من أبنائها اللامعين .**

سمير عوض

الثقافة تحترق تحت درجة ٤٥١ فهرنهيت



ارهاب ثقافى

لا تقرأ .. لا تقرأ .. لا تقرأ ..
لا تقرأ باسم القانون ..
الكتب تجعل الناس أشقياء ..
تعساء .. خائفين .. قلقين ..
.. لا تقرأ ..

قصة قصيرةكتبها الكاتب الأمريكى **راى براد برى** منذ ١٣ سنة فى عصر **مكارثى** الرهيب الذى مهد لعصر **جونسون** وقرأ هذه القصة **فرنسوا تريفو** المخرج الفرنسى عام ١٩٦٠ ولم يفكر فى اخراجها الا فى عام ١٩٦٣ .

وبدأ تريفو عمله فى هذا الفيلم فى ١٠ يناير ١٩٦٦ .

وهذا الفيلم هو أول فيلم يخرجه تريفو ناطقا باللغة الانجليزية ..



انسانية وسخرية

وهو أول فيلم ملون له . بل هو الفيلم الأول الذى يخرجه خارج فرنسا ..

وعالم تريفو يتميز بهذه العناصر التى نلمسها فى كل أفلامه وهى الرومانتيكية والانسانية والسخرية والحزن .

كتب السيناريو تريفو بالاشتراك مع **چان لوى ريشار** . أما التصوير فقد قام به الفنان العبقرى **نيكولاس روج** والموسيقى من وضع **برنار هرمان** .

واشترك فى التمثيل الممثلة الانجليزية **چولى كريستى** والممثل النمسوى **أوسكار فرنر** والممثل الإيرلندى **سيريل كوساك** .

يبدأ الفيلم بعربة حمراء طولها ثلاثون قدما تشبه عربات اطفاء الحريق .. وعليها رجال يلبسون ملابس سوداء عليها رقم ٤٥١ وعلى رءوسهم خوذات بنية اللون .. وتنطلق العربة الحمراء برجالها السود من باب يفتح اتوماتيكيا وفوق هذا الباب صورة التنين .. شعار المدينة ..

تنطلق العربة فى سرعة جنونية حتى تصل الى أحد البيوت ويندفع الرجال داخل هذا البيت — الذى هرب صاحبه بعد انذار تليفونى جاءه فى الوقت المناسب — وانطلقوا يبحثون فى كل مكان عن الكتب .. ثم جمعوا هذه الكتب وامسك أحد الرجال بمضخة تنطلق منها النار فى درجة ٤٥١ فهرنهيت — وهى درجة احتراق الكتب — وصوبها نحو الكتب واستمر حتى احترقت الكتب جميعا ... وانتهى الرجال من عملهم الشيطانى الرهيب ثم عادوا الى المكان الجهنمى الذى انطلقت منه العربة .

القصة تقول انه بعد الحرب العالمية الثالثة .. فى هذه المدينة الخيالية فى صورتها الكلية والواقعية فى أجزائها المتفرقة المبعثرة .. ساد قانون يقضى بتحريم ثقافة الكلمة المكتوبة والاكتفاء بالصورة .. ولهذا أصبح التليفزيون هو سيد الموقف وهو الوسيلة الوحيدة للثقافة .. للتسلية والترفية وقتل الوقت والهرب من الوحدة والملل .. والسأم ، حتى الجرائد أصبحت مجرد صور بدون كلمات .. ولهذا حرص المخرج الفنان على عدم كتابة أسماء المشتركين فى عمل الفيلم اكتفى بصوت لمذيعة تليفزيونية أخذت فى رتابة تذكر أسماء الممثلين والمخرج وغيرهم وكانت الخلفية لهذا الصوت عبارة عن أسلاك الايريال ومحطات التليفزيون ...

لا ثقافة .. لا تفكير .. لا عقل ..

القانون — قانون هذه هى المدنية — يقول ان الكتاب يجعل الانسان لا اجتماعيا .. شقيا .. تعسا .. ولهذا فهو يحارب الفكر ويحارب العقل ويحارب كل الآراء وكل الأفكار أيا كان لونها .. ذلك لأنه — هذا القانون الرحيم الطيب — يهدف الى القضاء على الخوف والقلق والألم .

فشعار هذه المدينة هو لا يقرأ ..

واذا كانت المسيحية تقول فى البدء كانت الكلمة .. فان قانون هذه المدينة يقول فى البدء كانت الصورة .. واذا كان جوته قبل موته هتف بمن حوله : مزيدا من النور .. فان هذا القانون يهتف بمن يقومون بتنفيذه : مزيدا من الجهل .. مزيدا من الظلام .. ولهذا استحال رجال المطافىء الى رجال يحرقون الكتب ويطفئون النور والعلم والثقافة والفكر ..

ومن الغريب أن يكون دون كيشوت هو أول كتاب يحترق فى أول غارة يقدمها لنا فيلم فهرنهيت ٤٥١ ..

لعل المخرج يريد أن يسحر بهذه الدون كيشوتية السوداء المقلوبة التى تريد أن تخلص الناس من ماضيهم ومن مستقبلهم من ذكرياتهم ومن أحلامهم ومن آمالهم .. حتى تجعلهم سعداء بحاضرهم .. حاضر مقطوع الصلة بكل الماضى وبكل المستقبل .. ولهذا فهى تلجأ الى حرق الكتب .. حرق التراث الذى يربطهم بالماضى والذى يدفعهم الى أن يحلموا بعالم أفضل وأجمل وأسعد .. هذه الدون كيشوتية السوداء التى تريد اقامة عالم لا يفكر الناس فيه .. ولا يذكرون ولا يحلمون .. عالم سطحى تافه بليد .

أن راى برادبرى يريد أن يقول ان المكارتيه تهدف الى الوصول بالانسان الى حالة اللاتفكير .. اللا عقل عن طريق التليفزيون الملون وعن طريق الحبوب من كل الألوان والأنواع ..

ورجال القانون ينطلقون فى شوارع المدينة يفتشون الناس .. كل الناس .. الرجال والسيدات والأطفال .. ليبحثوا عن الكتاب .. عدوهم الأول والوحيد .. حتى أنهم استولوا على كتاب مقدس صغير كان فى عربة طفل صغير .. وأخذ الطفل فى براءة يطالب بيده الصغيرة أن يسترد الكتاب المقدس الصغير ولكن رجل القانون فى ابتسامة بلهاء أخذ الكتاب وسار فى طريقه ليتابع القيام بواجبه .. نعم .. واجبه والقانون يحرم كل صور التمايز والاختلاف بين الناس .. والقانون يحرم الحب وكل صور العلاقة الانسانية .. ممنوع أن يختلف انسان عن انسان آخر .. الجميع نسخة واحدة متكررة .. مثل زجاجات الكوكاكولا .. وكأن هذه المدينة يسيطر عليها أب قاس يريد ويعمل على أن يكون الأبناء جميعا نسخة طبق الأصل منه .. الحاضر .. الحاضر .. الحاضر .. هو كل الزمن .. لحظة راكدة جامدة آسنة ... ولهذا استحال أبناء هذا الحاضر الى كائنات منومة .. تائهة .. شائهة .. شاردة .. واستحالت الثقافة .. كل الثقافة الى هذا التليفزيون الملون ببرامجه السقيمة التافهة البليدة .. والى هذه الجرائد المصورة بدون كلمات .. فى هذا العالم الغريب ــ الذى نذكر ونحن نعايش واقعه ــ عالم هكسلى وعالم جورج أورويل فى قصته ١٩٨٤ ــ يتحدث الناس أحاديثهم التافهة الغثة السطحية الباردة وذلك لمقاومة هذا الصمت الفارس الثقيل الذى يفرض نفسه وينشر ظله وكأنه وطواط فى داخل هذه النفوس الوحيدة المسكينة وفى الواقع الخارجى . وكل ما يميز هذا العالم الجيمس بوندى الوطواطى الشائه هو هذه النرجسية التى يعيشها الناس .. فهم يقبلون أنفسهم التى ترتسم على زجاج نوافذ العربات التى يركبونها .. وهم يربتون بأيديهم الباردة على أجسامهم حتى يبعثوا فيها الدفء وليتخلصوا من قسوة هذه الصحراء الباردة التى تمتد من حولهم وفى داخلهم .

أروع ما قدمه لنا هذا الفيلم هو هذه التشكيلات اللونية التى قام نيكولاس روج فى وعى عبقرى وفى سيطرة فنية عن طريقها بترجمة أحداث الفيلم ووقائعه .. قدم لنا روج عن طريق لعبه باللونين الأحمر والأخضر بكل درجاتهما عيدا للعين ومتعة للعقل ــ كانت الكاميرا تتحرك فى مرح سعيد وفى انطلاق جميل وكأنها الشىء الوحيد الحى النشط فى هذا العالم الجامد السطحى التافه .. **هذا العالم الذى يعيش وكأنه يحلم أو فى نوم مغناطيسى يتحرك فيه الناس تحت سيطرة عين التليفزيون الملون** .. هذه العين الحمراء المستبدة المسيطرة .. كان اللون الأحمر يمثل هذه الصناعة التكنولوجية التى تقدمت حتى تجاوزت الطبيعة والانسان والمجتمع وأصبح الانسان فيها مهددا ومضطرا الى الهرب منها الى الطبيعة .. الى طبيعة اللون الأخضر ليبدأ منها وفيها حضارة انسانية جديدة ..

وفى هذا الفيلم قصة حب .. قصة حب بين رجل من رجال الحريق يدعى مونتاج وفتاة تعمل مدرسة تدعى كلاريس ــ الرجل يدين بفلسفة هذه المدينة الحديثة جدا .. فلسفة تقول ان الكتاب شىء تافه وان الكتاب يجعل الانسان شقيا وبائسا .. أما الفتاة فهى خارجة على قانون هذه المدينة .. متمردة وثائرة على فلسفة هذا العالم المسكين ..

وذات يوم تقدمت الفتاة الى هذا الرجل وتحدثت اليه وأخذت تناقشه وتحاول أن تفهم منه لماذا يحرق الكتب .. ولما لم تقنعها اجاباته

سالته قبل ان تتركه : الم تقرأ يوما كتابا من هـــــذه الـكتب التى تحرقها ؟ ..

وكان هذا السؤال بداية تحول فى حياة هذا الرجل .. وكان أول كتاب يقرؤه هو كتاب دافيد كوبر فيلد لويكنز .. وانطلق يجمع الكتب ويقرؤها .. كان يحرق الكتب نهارا وفى الليل يتسلل من فراشـه الى حيث يقرأ وهو سعيد بهذا التحول الرائع وبهـذا العـالم الجـديد من الثقافة والفكر والمعرفة .. وانتهى الى قرار خطير أن يترك عمله الذى لم يعد يؤمن به ولكن رئيسه أرغمه على البقاء معـه فى آخر غارة يقوم بها .. وكانت هـــذه الغارة موجهة اليه .. الى بيته هو .. اذ وشت به زوجته التى شاهدته ذات ليلة وهـــو غارق فى القراءة بين كتبه الكثيرة ..

وارغمه رئيسه أن يمسك بمضخة الحريق ويحرق بنفسه الكتب التى احبها .. وأمسك بهـــذا الجهاز الجهنمى ولكنه بدلا من أن يوجهه الى الكتب ، أطلقه على فراش الزوجية أولا ثم على التليفزيون ثانيا ثم على رئيسه ثالثا .. وانطلق بعد ذلك هاربا الى خارج هذه المدينة بعيدا عن هـــذا العالم السقيم البليد . وهناك بعيـــدا .. بعيدا .. خارج حدود المدينة توجـــد غابة خضراء وبحيرة كبيرة .. وفى هـــذه الغابة يعيش الناس ــ الكتب .. اذ كان كل هارب من مدينـة الظلام والجهل والغباء يستحيل الى الكتاب الذى يحبه .. بعـــد أن يحفظه عن ظهر قلب .. هناك وجد الفتاة التى كانت المدرسة قد طردتها بتهمة محبة الكتب وبتهمة الثقافة وبتهمة الخروج على قانون المدينـة .. واصبحت كتابا حيا هو « مذكرات سان سيمون » ..

واستحالت الغابة الخضراء الى جنة معرفة وخير .. واستحال أفراد هذا العالم الجديد الى مكتبة حية تحفظ التراث لتسلمه الى أبناء وبنـــات الفجر الجديد ..

وبراد برى يريد بهذه القصة ان ينذرنا بأن الانسانية لابد وأن تنتهى الى أن تصبح هذه المدينة التى تكره الثقافة والفكر والمعرفة اذا لم نبادر بانقاذ الثقافة التى تسير فى طريق الانحطاط والتفاهة والسطحية بفضل هذه البرامج التليفزيونيـة الفارغة الشائهة وبفضل هذه الكتب الرديئة السخيفة الســـقيمة .. ذلك لأن الكتاب التافه والمسرحية الرديئـــة والفيلم السطحى وسـائل ــ مثل مضـخة الحريق ــ لاحراق الكتب الجيدة .. فالحرق هنا رمزى وليس حقيقيـــا .. فالكتب الجنسية الصـــارخة وحكايات جيمس بوند والشبح والوطواط وأفلام الجريمة وغيرها تشبه هذه العربة الجهنمية الحمراء التى تحرق الكتب الجيـدة التى تربط الانسان بتراثه العظيم وتحرمه فى نفس الوقت من بنـــاء مستقبل عظيم يعتمد على هذا التراث الجليل .

وقصـــة راى براد برى الأمريكى وفيلم تريفو الفرنسى يعبـــران عن صرخة احتجاج ضد هذا النشاط الهـــدام الذى يهدف الى أن **تقوم الصورة بدور الكلمة المكتوبة .. وهو نشاط يشبه الى حد كبير احراق الكتب .. ولهـــذا كان التليفزيون الملون هو الرمز الكبير للصورة وكان الكتاب الجيـــد هـــو الرمز الكبير للكلمة ..** لهذا التراث العظيم الذى الذى يجعل الناس يذكرون ويفكرون ويتأملون ويحاولون بعـــد ذلك أن يخلقوا عالما أجمل وأفضل وأسعد .. عن طريق هذا القلق المقدس الجليل وعن طريق هـــــذا الألم العميق النبيل .. وعن طريق الأحلام الرائعة التى يعملون على تحقيقها فى عذاب وفى جهاد وفى نبالة وفى فروسية ... **ان الكاتب الذى يخون رسالة الكلمة النقيـــة النظيفة الشريفة النبيلة التى تحمل النور الى قلوب الناس وعقولهم انما يســـاهم مع رجال الحريق فى مدينة براد برى الواقعية فى احـــراق الكتب** .. وبراد برى وتريفو ولويس الن ونيكولاس روج وبرنار هرمان وجان لوى ريشـار وأوســـكار ڤرنر وجولى كريستى وسيريل كوساك وكل من اشترك فى هذا الفيلم العظيم يحاكمون ويدينون هذه الثقافة التى تنتشر مثل الوباء فى أمريكا ــ وعن طريقهـا فى العالم كله ــ هذه الثقافة التى تقوم وتعتمد على اللا ثقـــافة وعلى اللا فن وعلى اللا ادب ..

وفى عـــدد خاص من كراسات السينما عن السينما الأمريكية قرر فرنسوا تريفو أن السينما الأمريكية لا تقيم وزنا للعقل الانسانى وللذكاء الانســـانى وانما كل همها هو الربح التجارى أولا وأخيرا .

توفيق حنا

اضطهاد ثقافى



مولود معمري وصراع الجيلين في الجزائر

محمد ديب ومولود فرعون ومولود معمري .. الجيل الأول للحركة الأدبية الجزائرية تكونت منه مدرسة واقعية تنهج في علاج مشكلات الفقر والاحياء الشعبية المحرومة في المدينة والريف نهج « أميل زولا » – رائد المدرسة الواقعية » ..

وفي كل أعمال هذه المدرسة الادبية نلمس رقة الرواية الشاعرية الممتزجة بالعنف .. والوعي العميق القومي بتقديس نضال الشعوب .. والتنديد بالحروب من الزاوية الانسانية .. لقد أضافت هذه المدرسة وخاصة أعمال **مولود معمري** الأدبية التي تقارب في غنائيتها النثرية وصفائها ونقائها .. الى الادب الفرنسي المعاصر نغمة جديدة ورعشة جزائرية جديدة .. لقد أغنى ادباء الجزائر – مثل اخوانهم من الروائيين الهنود الذين يكتبون بالانجليزية – عن طريق ايقاع لغتهم وموسيقاها الخاصة تلك اللغة الجديدة التي توسلوا بها للتعبير عن ذواتهم وعن بيئتهم الجزائرية التي انطلقوا منها .

وفي عام ١٩٥٢ ظهرت الحركة الأدبية الجزائرية المعاصرة بأعمال ثلاثة من روادها محمد ديب ومولود فرعون ومولود معمري .. واعمالهم تتميز بالاصالة الفنية وتنبع من مشكلات العالم العربي ، رغم أن وسيلتهم التعبيرية هي اللغة الفرنسية .

التل المنسي

ومولود معمري من مواليد عام ١٩١٧ ونشأ في أسرة ثرية من مناطق الجزائر الجبلية وأتاحت له ظروفه أن يلتحق بمدرسة الرباط الثانوية ومحصوله من اللغة الفرنسية ضئيلا .. ثم أتم دراسته بعد ذلك في مدينة الجزائر وفي باريس .. وفي الحرب العالمية الثانية حارب مع الحلفاء في ايطاليا وفرنسا والمانيا .. وهو الآن يقوم بتدريس مادة الادب الفرنسي في جامعة الجزائر ..

« التل المنسي » عام ١٩٥٢ ..
« نوم الرجل العادي » عام ١٩٥٦ ..
« الافيون والعصا » عام ١٩٦٥ ..
ثلاثة أعمال أدبية ظهرت باللغة الفرنسية لمولود معمري .

وروايته الاولى **« التل المنسي »** لا تزال تطبع بعد مضى ١٥ عاما على نشرها .. وقد بيع منها أكثر من ١٥٠,٠٠٠ نسخة حسب التقرير الذي أصدرته هيئة اليونسكو في العام الماضي ..

وتجرى حوادث **« التل المنسي »** في احدى قرى قبائل البربر « تاسكا » .. فقد كان يعيش في هذه القرية قبل الحرب العالمية الثانية جماعة من الجزائريين .. عيشة عزلة وانقطاع عن العالم الخارجي .. يسودها الملل والبطالة والتناحر العاطفي المرهف ، حتى اذا جاءت الحرب كشفت عن نفسيتهم ، واطلعتهم على ما يجري في العالم المحيط بهم من أحداث ومآسي . وتصور الرواية مظاهر هذا المجتمع البربري القبلي المعذب من سيطرة التقاليد وعالم الغيبيات عليه . وكما تبدو في الرواية مظاهر الحرب في شمال افريقيا من عام ١٩٤٢ الى عام ١٩٤٤ .. وما جرته على الجزائر من بؤس وعوز ونقص في الرجال ..

سجن الجزائر

(أنا في سجن الجزائر !!) .

يسأل بين ثنايا حوار رواية **« التل المنسي »** بطل الرواية صديقه ..

– هل أنت في السجن ؟ .

فأجابه :

– أنا في الجزائر .. فكلا الحالين سواء !!

فاذا كانت الجزائر سجنا كبيرا تحده أسوار الاستعمار الفرنسي ،



وتكبل نزلاءه الجزائريين قيود الاستعمار وارهابه ، فان قرية .. « **تاسكا** » ـ التى تجرى فيها حوادث الرواية ـ فى جبال البربر حجرة صغيرة ضمن السجن الكبير تبدو فيها الحقيقة الاستعمارية فى شكلها السافر ووضعها الأليم ، كما تبدو الحقيقة الانسانية فى حالات الكآبة والقلق النفسى والنضال المادى والخضوع لوطأة العادات القبلية والتقاليد . فالقرية على صغر حجمها الجغرافى وبعدها عن حياة المدينة تعج بالحيوية والمفاجآت وتناصر الشخصيات .. وفى طريقة مؤثرة تحمل القارىء على الاستجابة العاطفية السريعة والمشاركة الوجدانية مع الحوادث .. والصداقة العميقة مع أبطال الرواية ..

جيلان مختلفان يعيشان فى قرية « تاسكا » : جيل قديم .. متمسك بالماضى متصف بالقناعة والرضى بما شاء الله لهم ، مؤمن بالغيبيات والقضاء والقدر ، وجيل جديد أخذ الكثير من الحضارة الأوربية .. يتمرد على حاضره وماضيه معا .. يتمثل هذا الجيل فى شخصيات « مكران » و « مناسى » و « مدور » و « والى » و « رافع » .. كل منهم له اتجاهه الخاص فى الحياة .. ويدورون فى حلقة مفرغة من الملل والفراغ الفكرى الناشىء عن انعدام الغاية والانعزال عن العالم الخارجى .. ولعل أكثرهم تمردا وتناقضا مع محيطه هو المعلم « مدور » الذى تخرج من مدرسة المعلمين .. فهو يمثل الأفكار التقدمية المعاصرة ، والفردية الانسانية المتمردة على كل ما يحيط بها من تقاليد وأوضاع مقدسة عند أهل القرية .

وأفاد مولود معمرى من تجربته الذاتية فى اشتراكه فى الحرب العالمية الثانية مصاحبا الجيش الفرنسى محاربا فى فرنسا وألمانيا وايطاليا .. وأبقت فى ذهنه وقلبه هذه المعارك صورا انعكست على روايته ..

فحوادث « التل المنسى » تجرى تحت تأثير حقيقتين :

ثابتة : وهى التقاليد الاجتماعية بما يحويه اطارها من رداءة وجمال .

طارئة متحركة : وهى الحرب العالمية الثانية وانعكاسها على سكان مناطق شمال أفريقيا .

أهذه هى الحرب !

وقصة الحروب بالنسبة للجزائر قصة دامية مروعة .. وجدت فى نفوس أدبائها وقلوبهم مكانا مؤلما . فقد تحمل أبناء الشعب الجزائرى أعباء الحروب التى شنتها فرنسا فى المستعمرات وفى أوربا . فما أكثر الدماء التى سفكت من فرنسا ولأجل فرنسا . وسقط ضحايا الجزائر دونما هدف أو غاية . ولم تجن الجزائر سوى اليتم والحزن والدماء والدموع ..

فالجزائريون كانوا يعتقدون أن الحرب العالمية الثانية تعنى لهم الخلاص من حياتهم المعذبة . وكانوا يتلهفون على حدوث هذه الحرب لأنها كانت تحمل لهم أمل النصر .. « كان الناس لا يتحدثون الا عن الحرب ، النساء عند العين وفى الطرقات ، والرجال فى الساحات والمقاهى والأسواق . ولأسباب متنوعة لا منطقية غريبة الدوافع كانوا ينتظرون بشىء من الفرح قدوم الحرب على الرغم من أنه لن يصيبهم منها الا الخراب ، فالحرب ستزهق فيها الأرواح .. ولكنها مادة هامة تصيب الناس برشاشها فتكسر بذلك رتابة العيش ، كأن كل واحد مل الانتظار ومعرفة ماذا سيجد على الحياة اليوم !! » .

حتى اذا دنت الساعة لتسلب الجزائر أبناءها الى المجازر لكى « **يسمنوا الغربان فى مكان ما من فرنسا وألمانيا** » ارتفعت أمامك الصيحات الملتاعة المألوفة « فقد كانت الأمهات» يبكون أولادهم كما لو وصلت أنباء موتهم فى ساحات القتال .. وتنطلق الصيحات الدامية كأنها أفواه حيوانات مذبوحة ، صيحات مدوية لم تكن تتوقف الا لتزداد قوة وعنفا متساقطة من التلال المجاورة .. كان الناس ينعون أبناءهم وكأنهم ماتوا جميعا .. « **أهذه هى الحرب ؟!!** » .

وبينما الموت يتساقط على المنازل والأكواخ لينشر فيها الحزن والعذاب ، تعانى القرية من صنوف الحرمان أضعاف ما تعانيه فى الأيام العادية .. فقد ازدادت المجاعة حتى صار « الناس يخرجون الى الطرقات وبأيديهم البنادق يرجونك بأدب أن تقتسم معهم مؤونة الشعير التى تحملها لأولادك . لأن أطفالهم ليس لديهم شىء يأكلونه » .. ويموت ذات يوم شاب ، فيكتشف طبيب المقاطعة كومة من الحشائش الصحراوية فى بطنه .. ويصيح الطبيب « **أهذه هى الحرب ؟!!** » .

مشاعر نفسية مضطربة مؤلمة كانت « الحرب تثقل بوطأتها على الأشياء فتجعلها أكثر اختصارا وأكثر كآبة » حتى اذا انتهت الحرب .. وعاد من الشبان من كتبت له السلامة .. عادوا يحملون سخطهم وقلقهم على مستقبلهم .. فعادوا الى الهجرة الى أوربا بحثا عن لقمة العيش . ففرغت الأسواق من صخبهم القوى العنيف ، ولم يعد يترصدون الفتيات حينما كن يرحن ويجئن فى الماضى يفرغن جرارهن فى أوعية مثقوبة ولما حرمت العين والدروب من ضحكات الفتيات وعبثهن أضحت كئيبة هادئة كمحاكمات الشيوخ العقلية ! » .

واعترى أهل القرية التشاؤم . وتلمسوا لهذا العذاب المضنى سببا غيبيا يتناسب مع عقليتهم ونظرتهم الى الحياة فقد شعروا أن القرية « تعانى مرضا غريبا لم يستطيعوا الوصول اليه .. هل أغضبنا أولياء الله ، أم هل تجاوز شبان قريتنا حدودهم الأخلاقية ، ام هل فكر الشيوخ فى مجالسهم تفكيرا خاطئا وتدبيرات ظالمة .. حتى تجف الينابيع ويحرق البرد الزرع . ولم يعد الأطفال يمرحون ويتشاجرون بل يجلسون فى حلقات الساحة كالشيوخ يتكلمون عن الحرب وأسعار الغلال » ..

وعقمت بعض نساء القرية . وكانت أكثر المواليد من الأناث ، وأكثر الوفيات من الذكور .. ووجدت التقاليد والأوهام الخرافية وعالم الغيبيات مكانا له فى حياة الناس ، وأثر فى تصرفاتهم وسلوكهم « **لم يعد العالم كما فى عهدك يا سيدى عبد الرحمن** !! أن الجيل محل اعتداء من كل ناحية ، أن أبناء أولئك الذين كانوا ينصتون اليك وكأنك من الأنبياء نقلوا اليه التقاليد الدخيلة .. انهم لا يسيرون على هدى القوانين ، وسوف يأتى اليوم الذى لا يتحدثون فيه بلغة آبائهم .. هذا الجيل ملعون !! ملعون !! » .

« هذا الجيل ملعون ! » صيحة السخط على جيلنا المتفتح على الشمس الدائخة .. الجيل المثقل ضميريا بعشرات المآسى .. مأساة ملايين البسطاء الذين تركوا أبناءهم نياما وخرجوا فى منتصف الليل ليقاتلوا فى حربين عالميتين ولم يعودوا .. وعشرات الآلاف من الآدميين الذين أكلت الكائنات الصغيرة اللامرئية أجسادهم فخرجوا من تحت أنقاض الحروب مشوهين .. وملايين الباحثين عن الطعام عبر ثورات الجوع المختلفة التى اجتاحت وجه قرننا العشرين .

شباب « التل المنسى » أبناء القرن العشرين لا نرى له فى الرواية وجها محددا . انه شباب يسخر من الشيخ ومن التقاليد وعالم الغيبيات والقضاء والقدر ، ولكن أحدا منهم لا يقدم حلا لمشكلات قومه . انهم يعلنون السخط والثورة تملأ قلوبهم ولكنهم لا يقدمون حلولا **«جيل ضائع»** وهوة عميقة تفصل بين الجيلين : القديم والجديد .. ولوحات اجيد صنعها تجمع بين روعة الفن التصويرى والوثيقة الاجتماعية ..

والوصف البارع للتنديد بالحروب من الناحية الانسانية ، وأسلوب يمتزج بالعنف والشاعرية تقف رواية **« التل المنسى »** فى مقدمة الأعمال الأدبية التى صورت حياة أهل الريف الجزائرى .. مما جعلها تنال جائزة التحكيم الأدبية الفرنسية عام ١٩٥٣ .

الحرية لا تتجزأ !

وفى ٥ من أبريل عام ١٩٥٦ اكتشف مولود معمرى أن الحرية **لا تتجزأ** ، وأن المفكر لا يستطيع أن يتمتع بالحرية ما دام شعبه سجينا .. ففى ذلك اليوم هاجمت احدى الدوريات المسلحة منزله بمدينة « الجزائر » واختطفته . ولم يعرف احد لماذا ولا الى أين . وعلى الفور اجتمعت **« اللجنة الوطنية للمفكرين »** بفرنسا ـ كان من بين اعضائها اراجون وفركود وكلود روا وسارتر ـ وارسلوا برقية احتجاج الى الحكومة الفرنسية طالبوا فيها بضرورة حماية حياة الكاتب الجزائرى الحر .. انقاذا لما تبقى من سمعة فرنسا .. ومرت أسابيع قاسية لم يعرف احد ماذا حدث لمولود معمرى .. وفى مايو ١٩٥٧ جاءت الأخبار من الرباط تؤكد انه غادر الجزائر ونفى الى مراكش ..

ويرسل معمرى الى صديقه الشاعر الفرنسى العظيم **اراجون** خطابا مفتوحا على صفحات مجلة **« الآداب الفرنسية »** قال له فيه :

.. عزيزى أراجون .

أتتنى رسالتك ، وكأنها صادرة من المريخ ، ذلك أن المشكلات التى تثيرها تبدو لنا الآن غريبة بعيدة ، اترى لا تزال هناك بلاد يهتم الناس فيها بأشياء جميلة رقيقة كالأدب والأدباء ؟ حقا انكم لقوم سعداء على ضفاف السين !! .

أما هنا . فالرجال يموتون .. ولكن آمالا تولد كل يوم .. آمالا شديدة عنيدة صامتة ، آمالا راسخة وحقيقية .. حتى أننا نرضى بالموت فى سبيلها ، لتصبح آمال موتى اليوم هى واقع أحياء الغد .

من الصعب الآن يا عزيزى خدمة الله وخدمة القيصر فى آن واحد ، وما يعطى لأحدهما يخسره الآخر . ان قيصر فى المستعمرات لاعب أكروبات ممتاز !!

ولا يمكن أن يظهر فى ظل النظام الاستعمارى اى قديس او بطل ، بل لا يمكن أن تظهر آية موهبة ولو بسيطة دون أن يخنقها الاستعمار . ان الانسان لا يرفع الانسان بل يظلمه . ولا يثير فيه الحماسة بل يدفعه الى اليأس والعقم . انه لا يؤلف بل يفرق ويعزل . ويحجز كل رجل فى اطار وحدة يائسة .

لقد أنتج الاستعمار شكلا جديدا من العلاقات بين البشر : الا وهو الاحتقار لشعب بأكمله . ولعمرى ان ذلك الاحتقار لا يصلح أساسا لمن يريد تأسيس حضارة .

فلذا يا عزيزى أراجون مضى عام ولم اكتب شيئا . لأنى لا أجد شيئا يستحق الكتابة . لا شىء سوى المأساة الكبرى .. والدموع . والدماء . والأطفال اليتامى الأبرياء .. »

الكاتب وقضايا عصره

ويتفق الناقدان الفرنسيان **كلود روا والروائي ميشيل بوتور** على ان مولود معمرى من أبرز الكتاب الجزائريين الذين نقلوا الثورة الجزائرية – في أدبهم – من نطاق السخط والشكوى والحيرة الى ميدان العمل والنضال . كما أنه كان من أوائل الكتاب الذين ساعدوا في كشف « القومية الجزائرية » للعالم .

وفي رواية **« الافيون والعصا »** يجسد مولود معمرى هذه المشكلات التي تجتاح وطنه . فيصور قرية جزائرية دمرت عن آخرها في معركة التحرير الوطني .. وتزخر الرواية بعدة شخصيات مختلفة متناقضة .. منهم المثقف المسالم .. والمناضل الثورى والسياسي الذى يرى في الدم وسيلة للحرية .. وصراعات نفسية هائلة في بعد المسافة بين الحلم والواقع . ولكن لا تعفيه من ترجمة الحلم الى واقع .

وستظهر هذه الرواية كفيلم في الشهر القادم . وتنتجها الحكومة الايطالية . وقد اشترك في كتابة سيناريو هذه الرواية مع المؤلف الشاعر السيناريست الايطالي المعروف **« بازوليني »** ، كما أن في الطريق الى قراء مولود معمرى مسرحية جديدة ستظهر في أوائل العام القادم تحت عنوان **«مدينة الشمس»** . وتعبر عن مشكلة الفرد الذى يبحث عن طريق يخلص به من وطأة الاتجاهات الاجتماعية المتزايدة .

يقول مولود معمرى عن مسئولية الكاتب تجاه عصره :

الكاتب الجزائرى يجب أن تكون له شجاعة الشاعر العريقة ، أن يكون صدى رنانا يدوى في مسامع الناس ، ولعله أن يكون **« مكبر الصوت الرئيسي »** الذى تكلم عنه الشاعر الروسي العظيم **«ماياكوفسكي»** ولكنه سوف يكون جزائريا ، جزائريا في كل شيء ، وسوف يصغو بالانتباه ، في شغف مشبوب الى كل الاصداء والاصوات المترددة في جنبات العالم .

هذا الكاتب هو الذى ننتظره ونترقبه ليحمل مسئوليته تجاه وطنه . لكي يكتب روايات تزدحم بالابتسامات . وتزخر بالايمان واليقين ، هذه الروايات التي سوف يكتبها ليثأر لنا ونحن نحمل وزر اللعنة ويشفع لنا حسن النية . وبالتالي عندما يكون الكاتب يحمل مسئولية حريته ووطنه **فانه يحمل مسئولية عصره » .**

ومولود معمرى يعشق رسوم الفنان جوجان . وتذيبه الموسيقى اليونانية القديمة . ويجيد اللغة اليونانية القديمة بجانب الانجليزية والفرنسية والايطالية .. ويرى أن العبقرية هي ارقى أشكال المعرفة اللاارادية .. وأن الحب كلمة غامضة مبهمة .. **فيها شيء من كل شيء ،** مزيج من العنف الحيواني .. والحنان الرقيق والضعف الانساني .

وحضر اجتماع أدباء آسيا وافريقيا الذى عقد بالقاهرة عام ١٩٦٢ .. والذى عقد ببيروت في فبراير الماضي .. وقال :

« ان المشكلة في العالم الثالث لم تعد هي مشكلة الاستقلال . بل المشكلة هي مشكلة حرية الكاتب . وما ينتج من أدب صادق نحو المشكلات الانسانية المحيطة به .. لان الكاتب يريد ممارسة الحياة بشدة وبعمق ويريد التوغل الى أعماق الانسان وأكثرها غموضا .. »

واخيرا .. أن مولود معمرى كما يقول الفيلسوف الأديب الفرنسي العملاق **« اندريه مالرو »** – وزير الثقافة الفرنسية :

« يشكل ظاهرة أدبية جديرة بالاهتمام والتقدير فقد أخلص فيعرض جوانب عديدة من حياة وطنه الجزائرى من وجهة نظر عربية لقراء الفرنسية ففي أدبه نلمس صفة الروائي الفنان .. والعبارة الفلسفية . واسلوب واضح قوى يمتاز بالتركيز . وهو مناضل ينقل قارئه الى عالمه الخاص .. **عالم الانسان القلق في قرننا العشرين » .**

فاروق يوسف اسكندر

من الزورق الغريق إلى القلب الحائر



نحن أمام شاعر عاصر أحداثا كثيرة ، واحس بأن هناك أشياء تعوقه وتعوق حركة الحياة من حوله ، ولكنه لم يكن يجرؤ على أن يلمس جسم هذه الأشياء الا بعد أن ترتفع من حولها الأصوات .. وبعد أن تصيح الشمس على نافذته !

والى جانب هذا فهو لا يحس من الظواهر الا ما يعصر الناس من حوله ، الا ما يقتات من نور عيونهم وحبات قلوبهم ، فهو لا يتنبأ .. لا يوحى .. لا يكتشف ، وانما ينحنى على الواقع الزاخر ثم يقدم الجراح وهى تسطع ، والهموم وهى تنخر فى قلب الانسان .. ومن خلال كل هذا تعمقت نظرته للحياة ، وان بقى الشكل عنده على ما هو عليه ، فآخر قصيدة عنده – حتى ولو كانت من الشعر الحديث – لا تختلف من حيث الايقاع والمعمار بصفة عامة عن أول قصيدة قالها ، وليس معنى هذا الا انه قليل الممارسة والمتابعة للكلمة الشعرية .

وعلى كل فديوان « **أحلام الزورق الغريق** » مع أن قصائده قليلة وأكاد أقول شحيحة ، الا أننا نرى « **عبد القادر حميدة** » يغنى فى القصائد الأولى منه غناء حارا للانسان العربى ، فهو يدفعه الى أن يغير حياته ، ويحرضه على أن يرفع فأسه ثم يضعها – بعنف – فى قلوب الذين يظلمونه ، ويسدون عليه الطريق الى الفجر وهذا واضح فى قصيدته « **ثورة فلاح ١٩٤٩** » وقصيدة « **نشيد الفأس ١٩٥٠** » ففيهما شحنة من الغضب ، وفيهما الصراخ بضرورة العدالة الاجتماعية .

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك من التعبير عن قريته (**شرنوب بحيره**) الى رقعة كبيرة من الحياة ، وفى الوقت نفسه يتحول عنده الفلاح المظلوم الى الانسان المظلوم .. المدحور .. المغتصب الحرية ، فهو يكتب عن الاعتداء الثلاثى فى عام ١٩٥٦ ، ويكتب عن الجزائر ، وتلمس قلبه قصيدة من الشعر الافريقى تدور حول عشق افريقية كما هى ، لا كما يحبها الانسان الأبيض .. تلمس قلبه هذه القصيدة فيقدمها للقارىء العربى .

● « أودو مانكوما » عزيزى

اترك الجمهور من فضلك يدخل
اترك الجمهور ينصت
لأغانينا الشجية
للأغانى الوطنية

لرنين النغم الداوى على وجه الصفائح

وفى الديوان الى جانب قضية الفلاح المصرى ، وقضية الانسان الذى يكافح الظلم فى أكثر من مكان فى العالم .. توجد « **قضية حب** » وهى قضية شاحبة وحزينة ومحدودة الأبعاد ، ذلك لأن الشاعر فى هذا المجال لا يملك شحنة الفرح والصبوة والاقتحام التى تكون زاد هذه الرحلة ، فهو مثقل بالخوف والشجن ، وهو سريع الملل ، ومحكوم عليه بالنكوص فى هذا الميدان بل ان أسهل شىء عليه كما فى العديد من قصائده أن يلقى العبء على الأيام .

وهو يحس هذا أو بعبارة أخرى « **يدبره** » وفى ضوء هذا نراه يطلب من حبيبته الا تلومه ، كما يطلب منها فى احدى قصائده « **ذوب الغفران** » وهو فى بعض القصائد يشغل بالطبيعة عن الحبيبة ، وهو « مرعوب » الى حد أنه يطلب من الطبيعة الا تفشى أسرار هذا الحب .. وكأن هذا الحب جريمة ! .

وهو اذا أتيحت له فرصة مع من يحب نراه يشك فى أنه ستكون هناك فرصة لقاء آخر ، فالحب عنده اختلاس

ع . حميدة



أكثر منه شيئا آخر ، وهو كثير الأسئلة في هذا المجال الذي يحس فيه عدم القاء الأسئلة ، وبخاصة اذا كانت هذه الأسئلة ستدور حول الموت والفراق والخوف .

وقريب من هذا أنه يعشق الحزن في حبيبته ، فهو يمجده ، ويغنيه ، وقد يجلس متمنيا كالعجائز أن يأتي اليه الحبيب ، وقد يسعى وراء الوسائل التي تمزق هذا الحب وتفنيه .

● تمنيت لو أن قلبا دعاني
وعانق قلبي باسم الهوى

ان الشاعر حريص على اخفاء علاقاته وعلى كشف نفسه ، وحريص على تناول الظواهر والأحاسيس الخارجية والمشروعة ، ولعل هذا كان وراء احباط عاطفته الخاصة وتحولها الى هذا الجانب الحميم الذي يمكن تسميته بشعر الأسرة ، ففي الديوان حلم عميق بطفل ، وفيه عدة وقفات عند الوالد ، والأخ ، وفيه تلك النغمة الجديدة في الشعر العربي ، وهي تحول الأم الى حبيبه ، فمن يقرأ قصيدة « **صلوات** » يخيل اليه أن الشاعر يتحدث الى حبيبته ، ولكنه يكتشف من خلال القصيدة أنه يتحدث الى أمه ، رغم أنه يناديها بكلمة **« يا حبيبي »** .

ان معنى هذا أن الشاعر يكلم العالم من خلال البراءة والنقاء والعلاقات المشروعة ، ومعناه أيضا أن الشاعر لظروفه الخاصة لا يملك اعطاء الحنو لأنه في انتظاره ، وفي حاجة عميقة اليه ، واذا كان الحنو كما يقول علماء النفس — عنصرا لا غنى عنه في أي موقف من مواقف النمو ، ادركنا كيف أن الشاعر بدأ هذه العاطفة ، وحولها الى نغمة من أنغام الخوف والشفقة معا ! .

.. ومهما يكن من شيء فمما يحفظ للشاعر عبد القادر حميدة ، أنه في القصائد التقليدية الغالبة على الديوان .. كان في ذهنه الرغبة في تحسين هذا القالب ، والحد من صرامته ، والتنفس من « وحداته » بالطريقة التي تريح القارىء المعاصر ، فهو لا يجره جرا الى نهاية الشطر أو اكثر البيت أو البيت كاملا ، وفي ضوء هذا نجده يعثر دائما على **« الوقفة المريحة »** في آخر كل بيت بحيث لا تكون القافية متحزلقة ،



أو غريبة عن مجموعة الايقاعات التي تتكون منها القصيدة .. وان كان « التوازن » بين ما يريد وما يتحقق يختل في بعض القصائد .

.. ونحن لا ننسى للشاعر — رغم قلة النماذج — أنه **يحاول أحيانا أن يخصب أدوات الشعر بأدوات بعض الفنون الأخرى ، فهو يستخدم ما يعرف في السينما « بالمونتاج »** حين يقدم صورا متتابعة ، ومباشرة ، وبطريقة ما يعرف في هذا المجال بالتقطيع الناعم ، ثم يجعل كل هذا في خدمة نهاية مفتوحة مؤداها **— كما في قصيدة رحلة —** أن نهاية الانسان تنتهي دائما الى جانب مهجور مما يسكن .. الى المقابر .

● وأبي جثة
تتمدد في حضن الكتبه
صدر منتفخ كالقربة
حينا يعلو
حينا يهبط
والحين الثالث لا يهبط
.. ومشى الموكب

خطوة
خطوة
كانت رحلة
أقصاها
في طرف القرية !

.. ولا ننسى له أيضا أنه « نساج » بالمعنى الذي يقصد به اجادة سرد موقف قصصي في الشعر **من خلال عدد من الصور البارزة داخل اطاري المكان والزمان** ، ومعتمدا في الوقت نفسه أكثر ما يعتمد على الحواس وفي مقدمتها الحس البصري .

واخيرا فانه كان يمكن للشاعر أن يعتمد على هاتين الخاصتين ، بحيث نجد عنده شيئا مميزا في شعر عصره ، ولكن مشكلته الحقيقية أنه يمتلك عدة مواهب متساوية ومستطرقة ، وأنه لم يحسم الى الآن في هذا الموقف ، ولم يضع نفسه في دائرة « **الاختيار** » الملتهبة ، وما نحسب دوره في الشعر سيكون حاسما ما لم يعلن انحيازه التام اليه .

* * *

ونحن الآن أمام **شاعر من شعراء الموجة الجديدة** .. شاعر لا يحمل الحياة .. لا يزوقها .. لا يدل على افراحها ، وفي الوقت نفسه لا يحس أن الوجود متوازن ، وأن كل خطوة يخطوها القلب الحائر على الطريق لا يمكن أن تمضي دون حراسة .. ففي زماننا أشياء كثيرة تعرقل مسيرة الانسان .. أشياء تسمى الزيف ، والخوف ، والردع ، والمقاومة لكل من لا ينخرط في النغمة السائدة سواء أكانت هذه النغمة صحيحة أم خاطئة .. عذبة أم قبيحة !

وكل هذا جعل **« أحمد سويلم »** ينحاز الى أرض الشعر الجديدة الاكتشاف ، والتي ان كانت تعرف في الماضي بأنها من عطر وعشق ، وترف وانسياب ومداعبة ، فانها الآن أرض تربص وحقد ونفي ، ووضع يد على السلاح .. أرض ينصب عليها العنف والقبح ، وتسير عليها القيم التقليدية باستحياء وبخوف ! .

فالجيل الجديد — بحق — ليس جيل الشعراء المستأنسين في القصور القديمة ، والعياق بين مواطن اللهو ،

والتائهين داخل أنفسهم وحياتهم ، لأنهم يفتحون عيونهم وقلوبهم — أول ما تفتح — على الغرابة والدهشة والدمامة والخوف والزعيق ، وعلى الاحساس بأن الوجود هش ، وبأن اعدام هذا الوجود ممكن لا مرة واحدة وانما أكثر من مرة .

فاذا كان الشاعر يخوض حتى ركبتيه فى هذا العالم الغريب ، فانه حين يمارس وجوده ، وحين يكتب حتى عن أبهج الأشياء ، فانه لابد متأثر بما يشاهد وما يسكن فى نفسه وما يحسه فى الواقع وما فوق الواقع .. ولعل من القسوة **حينئذ أن نطالبه بالعناصر المرتبة ، والكلمات المصقولة ، والصور التى تصلح للزينة ، أو أن نطالبه بالنظام المحكم ، وبالخصوصية** لكل ما يتناول من شخصيات وأحداث بل وأجواء ، بل لعل من الطبيعى جدا الا ننزعج ، لأنه علينا أن نتعود على الأشكال والمضامين القلقة والعصبية والمرتجة والمفاجئة ، والتى تشم منها رائحة الذبول ، والزحام ، والغبار ، العرق ، والمعارك .

وفى ضوء هذه النظرة نجد أن الشاعر أحمد سويلم — فى كل من خطى الاقتحام والانكسار الذى يتردد شعره بينهما — **نتاج طبيعى لهذا العصر ولمفاهيمه ولمقاييسه الشعرية** .

فهو يدير ظهره تماما لعالم الوداعة ، وللمدن الفاضلة لأنها لا تخرج عن كونها عالما من الأشباح ، وللأطر الجمالية الثابتة ، ومن هنا نراه يلقى بنفسه القاء فى تيارات التمرد والصمود والمقاومة ، وهو ابتداء لا يعرف هذا العالم ، ولا يسير اليه وفق خريطة ، ذلك لأنه مشغول فقط بأن يلقى بنفسه و « **بانسانه** » فى التيار الصاخب ، وان كان حريصا على شيء فهو أن يتخلص هذا الانسان من الحقد والحزن .

● ولنتناسى — منذ نخطوا — حقدنا وحزننا

نتبد من كئوسنا الحثالة السوداء
ونمضغ الظنون والعناء
لأنه الظمأ
يشرق فى حلوقنا

.. وقد لا يصل « **انسان** » الشاعر الى شيء ، وقد يموت « **العشب الأخضر** » ، ولكن المطلوب فقط الا يقف .. الا يركد ، **فقدر الانسان عند الشاعر أن يتحرك حتى ولو كانت الحركة ستحطمه ، أن يتغير حتى ولو كان التغير سيجعله شيئا آخر** تماما ، لأن هذا هو الطريق الوحيد الذى يبعد عن العالم « **الرائحة التابوتية** » ، ولأنه لا يعرف أقداما لا تتمزق ، وحلوقا لا تجف ، ولأنه لا يعرف — كما يقول — الا الناس الملهوفين .

● وادخل ركب الملهوفين

● لك حبى يا قلب الملهوفين

فهو لا يجد طمأنينة الا بين هذا الصنف من الناس ، لأنه كما يقول « سقيم » وسقمه هذا يذكرنا بسقم ابراهيم فى القرآن الكريم ، لأنه نابع من الشوق الى المعرفة .

وقد نرى الشاعر يعبر عن نفسه من خلال « **هملت** » الشكسبيرى ، فى قصيدة بهذا الاسم ، ولكن بمفهوم واقعى جديد على نحو ما رأينا فى نظرة الروس لهذه الشخصية فى فيلم من أفلامهم ، وبطريقة قريبة فى التناول من **هملت البياتى** فى ديوانه « **النار والكلمات** » .

●● فاذا تركنا هذا الجانب عند الشاعر وجدنا جانبا آخر عنده ، **فقد** رأيناه يقع **فيما يسمى بالاغتراب** . أو فيما يسميه « **مخاوف الطريق** » فهو فى هذا الجانب من شعره يكون بعيدا عن ذاته ، ويكون — كما يقول علماء النفس فى وصف ظاهرة الاغتراب — فى وضعية الذى يعانى من اضطراب حاد فى علاقته مع المجتمع ومع نفسه ، بحيث يصدق عليه قول **بايرون « بينهم ولكن ليس واحدا منهم ! »** .

ولعل عدم التوازن الذى أصاب الشاعر من خلال ظاهرة الاغتراب هذه ، هو الذى سهل للشاعر أن يكون مسكونا



بعدد من الشعراء ، فى مقدمتهم **عبد الوهاب البياتى** ، ومن الطبيعى ان هذا ينعكس حتى على شكل القصيدة .

- الحب شىء كان فى القدم
- اسلحتى اغمدتها منذ قليل
- هذا زمن العجز الفاضح
- اريد أن أكسر قلعى وشباكى
- واين سنابل النصر

خرافات

اباطيل

.. وعلى كل فما دمنا اكدنا أن الشاعر الحديث يعيش فى كابوس ، وفى لهث وراء الجديد ، فلابد لنا أن نترك له الحرية فى ترتيب عناصره الجديدة على نحو مذهل ، وفى تقابل وتضاد كتل الموسيقى ، وفى خلق نوع جديد من العلاقات بين الجمل ، وفى احداث نوع من الحرائق فى أعشاب اللغة .. ولكن كل هذا لابد أن يكون صدى طبيعيا لجسم التجربة والاحساس بها ، وفى الوقت نفسه لابد من المحافظة على خيط من خيوط التوازن حتى ولو كان الشاعر يتعامل مع الفوضى نفسها ، وهذا بدوره يستدعى شاعرا عملاقا ومجربا وضاربا بجذوره فى أرض الابداع .

ولكن شاعرنا فى أول الرحلة وحسبه أنه يعيش حياته ، ويحس المفهوم المعاصر للقصيدة الحديثة ، فهو يخصبها بالاقتباس ، والجمل الاعتراضية ، والرموز ، والحوار ثم انه يكثر من الكليشهات التى غص بها الشعر الحديث ، ويفقد السيطرة احيانا على اعطاء الراحة المشبعة فى آخر المقاطع ، والى التسلسل الموسيقى المريح ، كما يسترسل بدون ضابط فى اعطاء صفات للمثنى ، وفى التكرار بصفة عامة ، وكثيرا ما يفقد التحكم فى موسيقية التفعيلة ، أو يتعامل مع كلمات شاحبة وتركيبات لا تعنى شيئا .

ولكن هذه الملاحظات الجانبية لا تخفى اننا أمام شاعر موعود ، وان مستقبلا رائعا ينتظره .

واذا كان من كلمة أخيرة بالنسبة لهذين الديوانيين ، فهى أنه سبق لى اجازة هذين العملين قبل دفعهما الى المطبعة ، واعتقد أنى لم أرد بهما « عملا صالحا وآخر سيئا » وانما أردت عملين صالحين .

عبده بدوى

مصطفى محمود ورائحة الدم



م . محمود

ماذا يريد مصطفى محمود فيما يقدمه من انتاج قصصى ؟ .

انه يريد انسانا جديدا .. ولكن أى انسان يريده ؟ .

صورة هذا الانسان تتحدد بايجابيته .. ببحثه الدائم عن ذاته .. برفضه النمطية فى حياته والدوران فى حلقة مفرغة .

ومن اجل ذلك يكشف عن جوانب السلبية فى الانسان ، وهذه الجوانب هى : **التفاهة.. الملل.. الوحدة .. الآلية .. الروتين .**

واذا نظرنا فى انتاجه القصصى نجد انه يتناول هذه السلبيات مكتفيا بعرضها فقط ووضعها تحت الميكروسكوب دون أن يقدم علاجا لها حتى لا يفرض نفسه ولكنه لا يلتزم بهذا فى بعض القصص مثل « **حلاوة السكر** » و « **حنان** » وقصة

« **عنبـــر ٧** » و « **شىء مجهول** » و « **درس فى الخشونة** » من مجموعة ــ رائحة الدم ــ

ففى القصص الثلاث الاولى يدعو الى الحب باعتبـــاره وسيلة من الوسائل التى تضفى على الحياة معنى وقيمة .. وفى القصتين الاخيرتين (سيأتى الحديث عنهما) . يضع امام ابطاله العمل منقـذا لهم من الجمود القاتل .

وهنــا فى « **رائحة الدم** » يوضح لابطاله الطريق بعد ما تركهم حيارى فى مجموعتيه الســابقتين «**أكل عيش**» و « **عنبر ٧** » تركهم لا يعرفون ماذا يفعلون .. كل ما هناك أنهم احسوا بأنفسهم وبدأوا يفكرون فى الخلاص .. فــكان الرفض والتمرد على واقعهم الذى يعيشونه .

ففى قصة « **روبابيكيا** » وقصـــة « **انفعــال** » يبحث بطلاهما عن أى شىء يوقظ مشـــاعرهما ويحرك أحاسيسهما حتى ولو كان ذلك فى الضــحك كما يقول بطل قصـــــة « روبابيكيـــا » ــ « فضـحكت فى هستيريا فقد كانت الحياة فى هستيريا حولى .. وافرجت الضـــحكة عن سخطى وبدأت أتعود على الضجيج وخيل الى أنى لو تحولت الى السكون لا ستشعرت الوحدة » .

فشخصيات **مصطفى محمود** تبحث عن معنى للحياة ، لأنهـــا تريد أن تعيشها من الداخل انها تبحث عن « **لحظة انفعال** » .. **لحظة حب .. لحظة نشوة .. لحظة دهشـــة .. انطلاقة خيال** » انها لا ترضى بالأكل والشراب وســـيلة للحياة .. ولذلك فهى تبحث عن العمل لأنها تستشعر فيه نبض الحياة ، انه منقذها من الضجر والملل والجمود .. فهم مثل فالينا فى مسرحية « **العم فانيا** » التى كانت تموت من الضجر موتا بطيئا لانها لا تعمل عملا خلاقا .

فمصطفى محمـــــود يلتقى مـــع **تشيكوف** فى الايمان بالانـــسان الايجابى الذى يجب أن يعمل ليغـير حياته ويفيد بالتالى مجتمعه ، لأن العمل كما يقول فلاديمير برميلوف فى كتابه عن تشيكوف « هو الشىء الوحيد القادر على ابداع الجمال الانسانى »

ولقد بين تشيكوف على لسـان بطلة أستروف فى « العم فانيــا » صـورة الجمال الذى يريده فى الانســــان « يجب أن يكون كل شىء فى الانسان جميلا .. محيـــاه وثيابه وروحه وعقله » .

كما يلتقى مع تشيكوف أيضا فى الأسلوب الســاخر الذى يستخدمه فى معالجة القضايا والأفكار .

فمصطفى محمود يسخر من التفاهة العقلية .. ويسخر من الانسان الذى يمتهن فكره وثقافتـــه .. والذى لا يعمل عقله فيما يعترضـــــه من مشاكل .. كما فى قصة « **المعجزة** » التى يســـخر فيهـــا من التنويم المغنــاطيسى ومن يؤمنـــون به .. وتشيكوف يســخر من رجال الفكر الذين يتهاونون فى حقهم ارضاء لرجل ثرى جاهل ويتضح ذلك من قصة « القناع » .

واذا نظرنا فى مجموعته القصصية التى صدرت حديثا « **رائحة الدم** » نجد أن مصطفى محمود يؤكد فيها أفكاره التى سبق عرضها ولذا فهى امتداد لانتاجه القصصى السابق والتى تتركز فى البحث عن الانسان الايجابى المتمرد فكرا وعملا .. وفى هـــذه المجموعة لا يترك أبطاله حيارى بين « **الى أين** » و « **لا أعرف** » ولكنه ينير لهم الطريق دون تدخل مباشر منه .

ففى قصة «**الشىء المجهول**» يحاول بطلها الخلاص من الملل الذى يقضى عليه وينخر أعماقه .. انه لا يطيق حياته الرتيبة المتكررة رغم الحياة المترفة التى يعيشها .. انه يضيق بزوجته وبالقصر وبالخادم .. ويفكر فى وســـيلة لانقـــاذ نفسه ، ويبدأ محاولاته فمرة يقيم الحفلات حيث يجتمع الأصدقاء ومرة يلعب القمار ولــكنه يكتشف أن « **لعب الورق لا يعوض الانســـان عن الحياة** » وفجأة يجــد الشىء المجهول الذى يبحث عنه فى كلمات يسمعها من رجل عجوز فى السبعين من عمره فيها الألم والثورة والأمل .. انه لا يريد أن تذهب سبعون ســـنة هباء بلا أمل « انى آكل صـــحيح .. والكلب يأكل .. وكل مخلوق فى الأرض له رزق .. ولــكنى آدمى .. ليست حياتى كلها خبزا واداما .. ان لى

ابنا ولا اريد ان يحفر ابنى الارض .. وينزح مثلى المجارى ويدك الاسفلت .. وأن تذهب سبعون سنة من العذاب والشقاء بلا كفاءة .. ان الحيـــاة لا طعم لها بلا أمل .. أريد أن اعلم ان قاسى هيات الارض لحياة أصلح .. وأن عرقى لم يذهب عبثا .. أريد ان يكون ابنى متعلما .. يقرأ ويكتب ولا يجلس مثلى على الأرض .. أهذا الأمل حرام على أمثالى ؟ » ..

ويصرخ العجوز طالبا من الله أن يطيل عمره عشر سنوات أخرى فيربى فيها اولاده . ويعود بطلنا الى بيته بعد ما يكتشف أن الحياة الحقيقية ليست فى الأكل والشرب بل فى أن يعيش الانسان من أجـل أمل .. فالأمل هو الذى يدفع الانسان الى الكفاح للوصول اليه .. وهذا الكفاح هو الذى يعطى للحيـــاة طعما .. وتحقيق الأمل يعطى للكفاح قيمـــة ومعنى .

وتذكرنا شخصية الرجل العجوز بشخصية جريجورى الخراط فى قصة « **الالم** » **لتشيكوف** الذى يقول للطبيب بعـــد موت زوجتـــه « آه لو استطعت فقط أن أعيش ست سنوات أخرى .. فرد عليه الطبيب : ما الداعى الى ذلك ؟ .. فقال : لم يكن الحصان حصانى وعلى أن أرده وعلى أن أدفن العجوز .. آه ما أسرع ما ينقضى كل شىء فى العالم » .

و « **شىء مجهول** » تلتقى مع قصة «**روبابيكيا**» ـ أكل عيش ـ فى شعور بطليهما بالملل والخـواء النفسى .. ولكن فى « شىء مجهول » يهتـــدى البطل الى الشىء الذى لم يعثر عليه بطل قصة « روبابيكيا » .. وكما أن الرتابة والنمطية فى الحياة تقتلان الانســان فان الوحدة أيضا تقتله .. ففى قصة « **حياة الأعزب** » يعالج المؤلف مشكلة الوحـــدة وما يعانيه الأعزب نفسيا من جراء وحدته التى يقنع نفسه بها ويردد دائما أنه يفضل الوحدة ليستمتع بحريته .. ويكشف المؤلف عن سبب وحدته وسبب رفضه الزواج .. لأنه انســـان يبحث عن الشىء الذى لا ينتهى بين الزوجين بعد خمس دقائق .. انه يبحث عن شىء يستمر طوال الحياة فيعطى لها طعما .. وهـــذا الشىء يتجسد فى الحب .. ولكن اى حب ؟ انه الحب الروحى الذى لا يتفجر لكون هذا ذكرا أو أنثى ولكن .. لكونه فلان .. ولكونها فلانة .. ولكونهما مشدودان بخيط من الفضـــول والدهشـــــة والاعجاب كل منهما يحب أن يصغى الى صوت الآخر .. حتى ولو لم يكن يتكلم .. يصغى الى صوت وجوده » .

ولأنه لا يجد هـــذا الحب الذى تلتقى فيه الأرواح وتستمر فى ظله العلاقات يفضل أن يعيش وحيدا .. وان كان يتآكل ويحترق .

والمؤلف هنا يؤكد ما سبق أن قاله فى بعض القصص فى مجموعتى « **أكل عيش** » و « **عنبـــر ٧** » عن الحب وكيف انه الطريق الوحيد لخلاص الانسان مما يعانيه من آلام .. فالحب هو الذى جعل الزوجـة فى قصـــة « **حـــلاوة السكر** » ترجو الدكتور ألا يخبر زوجها بأنه مريض بالسل حرصا على حياته .. ويجعل أيضا الزوج يطلب الطلب نفسه حرصـــا على زوجته ، وكذلك جعل الزوجة المدرسة فى قصة « **حنان** » تتنازل عن كبرياء المثقفة وتعرف أن واجبها هو الاهتمام ببيتها لاسعاد زوجها .. ويسخر مصطفى محمود فى قصـــة « **السجين** » من عيب آخر ، وهو الروتين ، فالشاويش الذى يحرس السجن تحكمه أوامر وتفرض عليه أن يقف تحت الشمس الحارقـــة وتجعله أيضا يرفض طلب السجين الذى يريد أن يشم الهواء .. وتمر لحظات ويقع الشاويش ميتـــا من ضربة شمس .. ويأتى عســـكرى آخر ..

وينهى مصطفى محمود القصـــة بكلمات ساخرة يحملها كل ما يريد أن يقوله « وهنا أحس السجين أنه حر .. أما الشاويش فهو مسجون فى الصحراء .. سجين الأوامر لا يدرى متى تضربه الشمس هو الآخـــر فتقتله » .

وفى قصة « **رسالة من الجحيم** » يكشف عن تفاهة زوجة تحيل حياة زوجها المهندس الناجح جحيما لأنها



لا تهتم بشيء الا بجمالها وتطالبه دائما ان يترك عمله ويهتم بأنوثتها .. ولا تقتنع بما يقوله لها عن الكفاح من اجل تأمين مستقبلها ومستقبل الأولاد .. انها مأساة الانسان الواعى عندما توقعه الظروف تحت رحمة انسان تافه .. سطحى التفكير .

وكما بين الكاتب فى قصة « **شيء مجهول** » أن سعى الانسان من أجل تحقيق أمل هو وسيلة لخلاص الانسان نجده فى قصة « درس فى الخشونة » يقدم وسيلة أخرى وهى الكد والتعب والمخاطرة والاعتماد على النفس .. تبلور هذا الدرس فى رحلة شاقة عبر الصحراء اقترحها صديق على صديق له مترف يؤمن بأن متعة الحياة فى الراحة والاطمئنان ..

وتنتهى الرحلة ويقتنع الصديق بوجهة نظر صديقه ويعرف أن « **الحياة مش راحة .. الحياة تعب وأخطار ومجازفة** » وعلى الانسان أن يتعود على اجتيازها فى نضال ليشعر بقيمة الحياة .

وتأتى بعد ذلك قصة « **أنشودة الدم** » وهى تعتبر أحسن قصة فى المجموعة وفيها يبين المؤلف أن الحرب يشغلها القادة والمصلحون لأنهم يجدون تبريرا لاشعالها ، ويستطيعون خداع الناس ويسوقونهم الى الموت وهم حالمون مبهورون بأفكارهم هؤلاء القادة يجدون متعة فى حصد الأرواح بالجملة ارضاء لغرورهم النابع من احساسهم بالتفرد عن باقى البشر .. انهم يعتقدون أن القتل من صفات القادة والا اعتبر الانسان تافها ضعيفا .. ويبرز ذلك فى الحوار بين العجوز وزائره المجهول الذى يعيش على أمل عودته ثانية كما وعده .



ـ انك لن تصبح قائدا .. الا اذا استطعت أن تقتل وأنت تغنى ، لن تستطيع أن تصنع الحياة الا اذا صنعت لآخرين الموت .. هذه سنة الوجود .

ـ ولكن هذا شيء فظيع .

ـ **انت تقول هذا لانك رجل** تافه .. انت واحد من الوف التافهين بلا ارادة ممن لا عمل لهم سوى أن تصدر اليهم الأوامر .. أوامرنا .. لن يكون شيئا فى يوم من الايام .. أنت وغيرك مسامير صغيرة فى العربة التى نقودها .



وفكرة هذه القصة تناولها الكاتب من قبل فى قالب مسرحى فى « **الانسان والظل** » وهنا تناولها دون اضافات جديدة بل نجد نفس الحوار الموجود فى المسرحية .

واخيرا لقد استطاع المؤلف أن يقنعنا بأفكاره من خلال عرضه للنماذج التى اختارها غير معتمد فى ذلك على الاقناع المباشر المعتمد على التقريرية والخطابة ولكن من خلال لقطة سريعة أو صورة شعرية تتناغم فيها الألفاظ التى يختارها بعناية .. واهتمامه الشديد بالصورة يجعله لا يهتم كثيرا بذكر أسماء أبطاله لانهم عنده رموز لأفكار وقضايا تتعلق بالانسان عامة .. وهو يسوق هذا كله فى قالب فنى يلتحم فيه الشكل بالمضمون .

ابراهيم سعفان

نداء المثقفين العرب إلى مثقفي العالم

بناء على دعوة من مجلة المعرفة التى تصدرها وزارة الثقافة بدمشق عقد فريق من المثقفين العرب ، ندوة فى الفترة من ٤ ـ ٧ تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٦٧ درسوا فيها جوانب مختلفة من القضية الفلسطينية والسطو الاسرائيلى الصهيونى على الأرض العربية ، وموقف مثقفى العالم . وبخاصة مثقفى الغرب من قضايا التحرر العربى والوجود الصهيونى الاسرائيلى وعدوان الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧ . وانضم (المفكر الفرنسى الكبير جاك بيرك) الى المشتركين فى هذه الندوة الذين جاءوا من أقطار عربية عديدة .

وفى نهاية الندوة أصدر المثقفون العرب النداء التالى :

مازالت ، بعد العدوان الصهيونى الذى وقع فى الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧ ، جميع المشكلات مطروحة دون حل ، الا أن طرحها اليوم قد اتخذ طابع المأساة أكثر من ذى قبل .

فالى المليون لاجىء فلسطينى أضيف اليوم مئات الألوف من اللاجئين الجدد الذين طردوا من ديارهم وأراضيهم تركوا تحت رحمة محتل ثمل بعدوانه .

ان الضمير العالمى لا يمكن أن يظل فى موقف اللامبالاة حين يهان الحق وتداس أبسط المبادىء الانسانية . وما من مثقف مخلص يستطيع أن يقبل بمثل هذا الواقع العدوانى الذى يهدد أسس الحضارة ذاتها فى هذه البقعة من العالم ، ويعيد الى الذاكرة بصورة مؤثرة السنوات السوداء للمؤامرة الهتلرية فى أوروبة .

ان الرأى العام الغربى الذى أوقعته فى الضلال خطة مركزة من التسميم والكذب ، قد وصل الى مرحلة أصبح يعتبر فيها المعتدى هو المعتدى عليه ، والضحية هو المذنب . انه قد صدق أسطورة ما تزعمه اسرائيل من أنها تقدمية بينما هى فى الواقع تمارس أشكال التمييز العنصرى لاتجاه العرب الموجودين فى الأرض المحتلة وحسب ، بل تجاه اليهود الشرقيين أيضا .

وهكذا تورط فريق من المثقفين المعروفين بتمسكهم بالسلام والحرية والديمقراطية فى تقبل حالة مفتعلة نشأت هى ذاتها من عدوان امبريالى فى شكله ومضمونه .

وهكذا وقع أيضا بعض المثقفين المعروفين بموضوعيتهم فى نسيان أن اسرائيل هى منذ البدء موصومة بالاستعمار ، فقد قامت فى أرض فلسطين العربية بالرغم من أهلها .

وهكذا أيضا لم يتمكن بعض المثقفين الذين ارتبطت أسماؤهم بنصرة القضايا الكبرى فى الحرية والعدالة أن يتبينوا أن الصراع القائم فى الشرق الأوسط هو صراع بين الأمبريالية وبين الشعوب التى كانت من قبل تابعة لها والتى عزمت على أن تتحرر من تخلفها ؛ وسبب ذلك فى تقديرنا أنهم لم يملكوا عن هذه القضية معلومات صحيحة وتحليلا دقيقا .

اننا لا نستطيع أن نفهم كيف يتبنى مثقف القضية الديمقراطية لفيتنام ، وكيف تبنى من قبل قضية الجزائر ، وكيف أيد الأمانى التى انطلقت من بلاد العالم الثالث فى مؤتمر باندونج ، ولم يستطيع أن يربط قضية العرب بقضية الشعوب التى تكافح فى سبيل تحررها .

فمنذ ١٩٤٨ وحتى ١٩٦٧ ما زال العدوان ذاته مستمرا . انه عدوان استعمارى مكشوف ، وان كفاح العرب هو جزء من نضال الشعوب الواسع العادل لتصفية الاستعمار . فاذا لم يضع حد لهذا العدوان فانه سيؤدى الى نزاع عالمى لا يعرف أحد أبعاده ونتائجه .

ان المثقفين العرب المجتمعين فى دمشق من ٤ ـ ٧ تشرين الثانى ـ نوفمبر ـ ١٩٦٧ لدراسة أسباب ومضاعفات الأزمة التى تهز الشرق الأوسط ، يناشدون جميع أولئك الذين يرفضون الامبريالية ، وأولئك الذين يأبون أن يداس الحق ، وأولئك الذين يعرفون بأن كل عدوان واغتصاب للأرض قد يؤدى الى نزاعات عالمية ؛ ويتوجهون بصورة خاصة الى جميع المثقفين الذين لم تضللهم الأهواء ولا الأوهام ، والذين يشعرون بأنهم يتنكرون لرسالتهم اذا ظلوا غير مبالين ولم يشجبوا الظلم الصارخ والتهديد الرهيب للسلام العالمى نتيجة للاحتلال الصهيونى الاستعمارى للأرض العربية . انهم يعرفون أنه لا يكفى أن تكون القضية عادلة لكى تنتصر ، ولكنهم يعتقدون بأن تبادل الآراء والاتصالات بين المثقفين المخلصين لابد أن تكون مفيدة ومجدية فى سبيل تفهم عاجل لهذه المأساة التى تنذر المبادىء الانسانية المقدسة بالخطر .

والمثقفون العرب يعتقدون بأن تضامن مثقفى العالم فى شجب الاحتلال الصهيونى الاسرائيلى هو واجب تمليه عليهم مسؤوليتهم كمثقفين ملتزمين بالدفاع عن حقوق الانسان الأساسية وقهر الظلم والطغيان .